

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

أغسطس ٢٠٠٤ - العدد ٢٢٨

نيرودا: أليست الحياة سمكة تتأهب لتكون عصفوراً؟



جماليات الخيانة
في بيت برناردا ألبا

سيد عبد الخالق
صانع البهجة

«بحب السيم»
ليس فيلهادينيأ

إريك فروم وبدائله الإنسانية
الأدب المصري القديم: فن الحياة لا الموت
أثر أفلاطون في الفارابي والقراطة



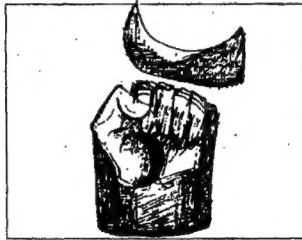
أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الواحدة والعشرون

العدد ٢٢٨ / أغسطس ٢٠٠٤



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد

رئيس التحرير: فريدة النقاش

مدير التحرير: حلمي سالم

سكرتير التحرير: عبيد عبد الحليم

مجلس التحرير : إبراهيم أصلان / أحمد الشريف

د. صلاح السروي / جرجس شكرى / طلعت

الشايب / د. على مبروك / على عوض الله / غادة

نبيل / كمال رمزي / مصطفى عبادة /

ماجد يوسف

المستشارون

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون
د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر
محمد رومي / ملك عبد العزيز

أعمال الصنف والتوضيح
سحر عبد الحميد

تصميم الغلاف
أحمد السجيني

تصحيح : أبو السعود على سعد

لوحة الغلاف الأمامي / لقطة من فيلم بحب السيمة
الغلاف الخلفي / الفنان الليبي محمد بن الأمين
الرسوم الداخلية الفنان عمر جهان

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالي / مجلة [أدب ونقد]: داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا
شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:

adabwanaqd@yahoo.com

موقع [أدب ونقد] على الانترنت: adabwanaqd.4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن عشر
صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

المراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالي

محتويات العدد

- أول الكتابة المحررة ٥
- سيد عبد الخالق .. صانع البهجة / ملف / إعداد ناصر البدرى ومها شهاب الدين • ٩
- تحولات الكتابة / تقديم / مها شهاب الدين ١٠
- آخر الليل / قصة / سيد عبد الخالق ١٣
- كل أبناء الرب معلقون فوق هاوية سوداء محمود حامد ١٧
- وكان الموت لعبة جميلة ناصر البدرى ٢٢
- كل ماعليك هو أن تموت سيد الوكيل ٢٦
- لا يرضيك ذلك عماد غزالى ٣٣
- على هامش السيرة عاطف عبد العزيز ٣٦
- يوم عرس بنات الرب فاطمة ناعوت ٣٨
- بيرش النور فى الشارع مؤمن سمير ٤٠
- فى انتظار مرورهم من هنا نجاة على ٤٢
- أكاسيا ناصر رياح ٤٤
- بيلوجرافيا سيد عبد الخالق ٤٥
- أثر جمهورية أفلاطون فى فكر الفارابى والقراطة / فكر / د. محمود إسماعيل ٤٧
- الحسن بن الهيثم : مؤسس علم الضوء والبصريات / رواد التنوير وديع أمين ٥٤
- صفحات من كتاب النزعات المادية / ذاكرة الكتابة / د. حسين مروة ٥٩
- الديوان الصغير
- بابلو نيرودا : أليست الحياة سمكة تنهى لتكون عصفوراً ١٩ إعداد وتقديم / فريد أبو سعدة ٧٣
- تأملات فى الأدب المصرى القديم / كتاب / توفيق حنا ٨٨
- بحب السيمى .. ليس فيلماً يفتياً / سينما / أمنية فهمى ١٠٠
- الخروج من التيه / كتاب / د. ماهر شفيق فريد ١٠٤
- جماليات الخيانة فى بيت برناردا ألبا / مسرح / ماييسة زكى ١٠٨
- فى البحث عن بدائل إنسانية / تأليف / إريك فروم / ترجمة / وسام رجب ١١٩
- قلب العالم / قصة / محمد عبد العظيم على ١٢٨
- نبض الشارع الثقافى عيد عبد الحليم ١٣٣
- الصفحة الأخيرة / المخنوقون الجدد مصباح قطب ١٤٤

أول الكتابة

فريدة النقاش

تواكبت القضية المرفوعة ضد فيلم " بحب السينا " بهدف منع عرضه بدعوى أنه يسبى إلى الكنيسة ويزدرى الأديان مع حوار أجراه الفنان " فاروق حسنى " وزير الثقافة القديم الجديد قال فيه : "إذا كان السينمائيون يريدون تحويل السينما إلى قطاع عام فهذا مرفوض ، ولا يجب وضع فشل البعض على وزارة الثقافة وهى التى أقامت لهم المهرجانات الدولية ، وأنشأت بلاتوهات ومعامل ومعهداً للسينما ، والمهرجان القومى للسينما ومهرجان الأفلام القصيرة ، وتشترك به فى المهرجانات العالمية.

والقضيتان منفصلتان وإن كانتا تصبان فى مجرى الأزمة العميقة التى تواجهها صناعة السينما فى مصر التى يسميها الوزير " فشل البعض " فمن جهة يحاصرها التزمت والنظرة الضيقة التى يرفض أصحابها أن تكون حياتنا الواقعية وأحلامنا وأشواقنا موضوعات لتجارب الموهوبين ، وللن الجيل ، ومن جهة أخرى يعانى شباب السينما وحتى شيوخها من شح الإنتاج الذى سقط - إلا قليلا - فى أيدي مجموعة من التجار والمقاولين ، ويصف الوزير هذه المعاناة بأنها " فشلهم "

وكما يتضح من حديث وزير الثقافة فإن الدولة تتخذ موقفا " عقائديا " ثابتا من الإنتاج عامة ، ومن الإنتاج السينمائى على نحو خاص ، وترى فى القطاع العام كله - وخاصة الناجح منه - الذى يكسب - رجسا من عمل الشيطان ، وذلك بالرغم من النتائج المأساوية التى أدت إليها تصفية هذا القطاع فى ميدان الإنتاج السينمائى ، حيث انتشرت البطالة فى أوساط السينمائيين فذهب بعضهم إلى التلفزيون معتمدين على أسمائهم اللامعة والأفلام التى قدموها فى زمن سابق وهجروا الفن السينمائى رغما عنهم ، بينما يكاد بعض الموهوبين الأصلاء من الأجيال الجديدة أن يتسولوا تمويلا لأفلامهم من المراكز الثقافية الأجنبية على أمل أن يصنعوا أفلامهم إن استطاعوا فى ظل شروط أقل قسوة من شروط المنتجين المقاولين إذا افترضنا أن بإمكانهم الحصول على تمويل لأفلامهم ، وتتبدد مواهب الكثيرين من خريجي معهد السينما الجدد فى السوق المشوهة التى لا ترحم .. وهم جميعا فاشلون فى نظر وزير الثقافة .

وتبدو الصدرة ، والأمر كذلك وكأننا نعود القهقري إلى بداية عهد مصر بالسينما ، وكأن فن

السينما لم يعرف الطريق إلى بلادنا منذ قرن من الزمان ، وكان صناعة السينما لم تكن في يوم من الأيام هي الصناعة الثانية في البلاد بعد الغزل والنسيج ، وكان بعض أهم وأجمل الأفلام المصرية وربما غالبيتها ينتجها القطاع العام رغم ما تعرض له من مشكلات وواجهه من صعوبات طالما قدم السينمائيون تصورات وأفكاراً للتغلب عليها ابتغاء تطوير هذا القطاع الحيوى فى اقتصادنا وثقافتنا معا .

ولعلنا سوف نتذكر فى هذا الصدد أن القطاع العام فى السينما كان من أول القطاعات الصناعية - الثقافية التى جرى تصفيته بدءا من السبعينيات فى القرن الماضى ، ومع الانطلاقة الأولى لفلسفة السوق وعبادة الملكية الخاصة وتشويه تجربة الملكية العامة فى كل الميادين تمهيدا لبيع كل شئ من البنوك لشركات التأمين ، ومن قناة السويس لبحيرة ناصر ، ومن السكك الحديدية لشركات الأدوية للمرافق العامة كافة لتتحول البلاد بعد ذلك إلى غابة نموذجية يأكل الكبير فيها الصغير ولايتبقى فيما مايمكن بيعه للقطاع الخاص الوطنى والأجنبى إلا البشر ان كان لهم سعر فى هذا الزمن القبيح .

ويتلقى نظام الحكم التابع لشهادات الإطراء من البنك الدولى وصندوق النقد الدولى وهيئة المعونة الأمريكية باعتباره أشرط وأذكى تلاميذ مدرسة الخصخصة وحرية السوق والرأسمالية التابعة التى تجر بلادها إلى الخلف ليدمرها الفقر واليأس والبطالة ، ويكفى أن نعرف فى هذا السياق أن مصر وهى بلد مصنّف متوسط النمو تاتى فى المرتبة المائة والعشرين بين الدول من حيث مستوى المعيشة والخدمات التى يتلقاها المواطنون فيها ، فضلا عن تراجع دورها فى السياسة الإقليمية العربية والإفريقية كما شحوب وهزال الدور العالمى ، وهى مصر التى سبق لها أن لعبت نورا محوريا فى المشهد العالمى وفى ثورة التحرير الوطنى ضد الاستعمار القديم وتأسيس حركة عدم الانحياز ، وكانت بلدا رائدا فى استرداد ثروتها القومية من أيدي الاحتكارات الأجنبية حين أمم " جمال عبد الناصر " شركة قناة السويس وانتزع المصريين حينها القناة التى كان أجدادهم قد أراقوا دماء سخية فى حفرها وأهدائها للعالم مرأ مائيا حيويا لمواصلاته .. هبة من الفلاحين المصريين الذين ماتوا فى السخرة وهم يحفرون الممر العظيم .

وكان المصريون خلال مائتى عام منذ بداية الدولة الحديثة مع " محمد على باشا " قد راكمو ثروات ومؤسسات بلا حصر آلت فى ظل تجربة النهوض الثانى مع ثورة ١٩٥٢ " وجمال عبد الناصر " إلى ملكية الدولة التى حاولت بهذا القدر أو ذاك أن تبنى مجتمعا حديثا ترفرف عليه

رايات العدالة دون الديمقراطية السياسية ، وكانت مصادرة الحريات السياسية والعامة بابا دخلت منه البيروقراطية والفساد إلى القطاع العام ، ومن ضمنه القطاع العام فى السينما الذى طالما تقدم السينمائيون بمبادرات شجاعة لإصلاحه وتطويره ، والذى لعب - رغم كل شيء - دورا ثقافيا رائدا ومؤسسا .

ودون أن نخوض فى الجدل الفلسفى - السياسى حول طبيعة الدولة الناصرية ، وهل كانت ملكيتها للقطاع العام تشكل رأسمالية دولة أم أن هذا القطاع كان ملكية شعبية أفسدتها البيروقراطية وغياب رقابة أصحاب المصلحة ، فالشئ المؤكد أن القطاع العام مول التعليم المجانى وشبكة التأمين الصحى التى لم يكن لها مثيل فى العالم الثالث ، ولعلنا نجد فى الكتاب المتع " على هامش الرحلة " للدكتور " محمد أبو الغار " سيرة مختصرة لما قامت به الوحدات الصحية فى القرى والمدن من أوار فإذا عدنا إلى السينما سوف نجد أن جيلين على الأقل من السينمائيين المصريين تطورا ونضجا فى ظل تجربة القطاع العام ، ومن الناحية الكمية وصل الإنتاج إلى مائة فيلم فى العام بينما لم يعد الآن يصل إلى عشرين فيلما بعد أن رفعت الدولة يدها من ميدان الإنتاج واكتفت بسياسة المهرجانات والمؤتمرات بما ينطبق عليه المثل القائل ضجيج ولا طحن .. فالإنتاج السينمائى يتراجع والمهرجانات تتزايد ، وقاعات السينما فى قصور الثقافة خاوية على عروشها ، والمسرح يواجه أزمة عميقة ويتواصل المهرجان التجريبى بإصرار وثبات .. وهكذا دواليك .

سأل صحفى المخرجة السينمائية " أسماء البكرى " لماذا كانت كل أفلامها ثمرة إنتاج مشترك ، فردت قائلة إن الإنتاج المحلى يريد أفلاما بعينها لنجوم بعينهم ، فيلمى الأخير ذهب به حين كان مشروعا إلى جميع جهات الإنتاج العامة والخاصة فرفضوه ، بل إن بعضهم لم يرد على بنعم أو لا ، والتعامل مع المنتجين المصريين الآن يقوم على عدم الاحترام المتبادل .

ومن المعروف أن رصيد أسماء البكرى من الأفلام التسجيلية يفوق أفلامها الروائية بسبب أزمة الإنتاج ، وعدم حماس المنتجين لنوعية أفلامها هى التى قدمت بعض أهم روايات الكاتب اليهودى المصرى المهاجر إلى فرنسا ألبير قصيرى بما فيها من أجواء خاصة هى مزيج من الفوضى والحرية والتطلع اليائس للسعادة وكانت تتمنى تحويل رواية " بهاء طاهر " " خالتى صفية والدير " إلى عمل سينمائى وفشلت .

وعلينا أن نتصور مدى الثراء الثقافى الذى كان بوسع صناعة السينما فى مصر أن تخلقه

من ثروتنا الأدبية الهائلة لو لم ترفع الدولة يدها عنها وتتركها للمقاولين والتجار. وتذكر في هذا الصدد أن بعض أهم روايات " نجيب محفوظ " و"يوسف إدريس " و" توفيق الحكيم " قد تحولت إلى أفلام كبيرة وناجحة في ظل تجربة القطاع العام ، ولم تكن هذه التجربة تحول أبدا دون تقدم القطاع الخاص إلى ميدان الإنتاج السينمائي حيث تدور منافسة بين القطاعين من أجل الإفادة والتطوير وتلبية احتياجات سوق عربي إسلامي أسوي إفريقي متعطش للسينما الجيدة الجميلة الحساسة لاحتياجاته الإنسانية والروحية ، وذلك بعد أن أتخمت. السينما الأمريكية بقيمتها وعوالمها التي غالبا ماتمجد القوة والاستعلاء الامبراطوري بأساليب حرفية عالية وذكية.

السينما هي صناعة ورسالة .. وقد فككت الدولة المصرية صناعاتها وبيعت منها مبيعات ومازالت تعرض ماتبقى ، وتخلت عن رسالة التحرر التي كانت قد حملتها إلى المنطقة والعالم ، وجاء تخليها في زمن عودة الاستعمار حيث سدس الوطن العربي محتل وخضعت دولة لشروط العولة الامبريالية ، وذلك بعد أن هيمن على مقدرات البلاد حفنة من الوكلاء الكبار للشركات متعددة الجنسية عاثوا فيها فسادا وأنهكوا قبل كل شيء روحها بتعليق الملايين في ساقية البحث عن الرزق والخوف من المستقبل ودمروا قدرتهم على المقاومة التي تجاهد القوى الديمقراطية لاستعادتها وتنظيمها وخلق الأمل في المستقبل.

صحيح أن القضيتين منفصلتان .. الدعوة لمصادرة " بحب السيمما " ومناخ التزمّت والتكفير وضيق الأفق الذي يخفقنا من جهة وقول الوزير إن الذين يريدون عودة القطاع العام في السينما هم " فاشلون " من جهة أخرى حقا إنها منفصلتان ولكن ظاهريا فقط . لماذا ؟

لا يختلف اثنان أن الهامش المتوفر الآن للتعبير هو أوسع من ذلك الهامش الذي توفر في سنوات الناصرية والحزب الواحد التي شهدت اتساع القاعدة الانتاجية ومعها قاعدة الإنتاج الثقافي. ولكن الحركة الديمقراطية والشعبية في مصر التي نجحت في انتزاع هذه المساحة المحدودة للتعبير في ظل الحكم القائم منذ مايقرب من ربع قرن خسرت فيها معركة الدفاع عن الصناعة المصرية ، وتوسيع القاعدة الإنتاجية لاقتصاد البلاد . تلك القاعدة التي تاكلت في ظل تنمية مشوهة تابعة ريعية تنحصر لرأس المال على حساب العمل والمال نفسه على حساب الإنسان . وحين تتراجع القدرات الإنتاجية لبلد ما يفقد إمكانات السيطرة على مصيره ، ويسقط في قبضة هؤلاء الذين يدفعون المعونات والقروض وينفذ شروطهم ويقبل صاغرا املاءاتهم . ولأن القاعدة الإنتاجية الدينامية المتطورة هي ركيزة لا غنى عنها للفكر العلمي والوعى الطمى . فإن

انهيار هذه القاعدة يفتح الباب على مصراعيه أمام الفكر الخرافى السلفى والغيبى ولأشد التفسيرات رجعية للنص الدينى ، وتفقد البلاد مناعتها وحصانتها المعنوية أمام التيارات الفكرية النفطية الوافدة الربية ، وتتحوّل الحداثة إلى الأعيب فوقية شكلية ، وتراجع حرية الفكر والتعبير واقعيا رغم المساحة التى جرى انتزاعها بعد نضال طويل ، وتجرى ملاحقة الكتاب والفنانين بل وقتلهم ، ولايكاد يمر عام دون أن تدور معركة حول كتاب أو فيلم يبتغى المحافظون أعداء الفكر الحر مصادره .

وهكذا يفضى تدور الإنتاج أو تراجعه فى كل المجالات إلى هشاشة البنية المجتمعية ذاتها ، والتضييق الموضوعى على روح الخلق والإبداع لأن الخلق والإبداع هما فى المطاف الأخير إنتاج له أساس موضوعى ومادى.

أليست هناك إذن رابطة عميقة بين الواقعتين ؟

وعلى كل الأحوال فإن المثقفين الديمقراطيين لن يتركوا " بحب السيماء " فريسة للمتزمّتين المحافظين ، وسوف يواصلون الدفاع عن حرية الفكر والتعبير بكل قوة وقد فوضت " أدب ونقد " الصديق المحامى سيد أبو زيد سليمان بالانضمام إلى هيئة الدفاع عن الفيلم وتقديم مرافعة باسمها .

أما التهوض بالإنتاج السينمائى فى بلادنا فإنه قضية كبيرة يحتاج بحثها لمؤتمر يعد له السينمائيون أنفسهم ، ولعل حزب التجمع ومكتب الكتاب والفنانين فيه أن يبادر إلى الدعوة له والمشاركة فى أعماله لتستعيد السينما المصرية صناعة ورسالة دورها ...

وسوف نواصل - رغم كل شيء - اقتزاع الأمل.

في الذكرى الثانية لرحيله:

سيد عبد الخالق .. صانع البهجة



إعداد

ناصر البدرى

مها شهاب الدين

تحولات الكتابة

مها شهاب الدين

بدأ الكاتب سيد عبد الخالق النشر عام (٨٤) ومنذ ذلك الحين لم يتوقف عن الإبداع قاصاً ، مترجماً ، روائياً ، حتى يونيو ٢٠٠٢ حيث رحل عن عالمنا ليستكمل الرحلة في مكان آخر ، هذا العالم الذي رآه (جانب من خمود الكون ، وأرق الكائنات والبيات الشتوى) لكن مع ذلك (... ثمة أمل ينتظرني لابد أن أقبض على شيء) قصة " عام الحزن يامريم " ، فراح يكتشف مفرداته ويلقي الضوء على نسيجه جزءاً جزءاً ، يهيم في ذلك الإنسان ، وما يدور داخله من مشاعر وأفكار تنعكس على السلوك ، كلها نتاج حالة اجتماعية ماهي إلا وليدة للحالة السياسية والاقتصادية التي تسيطر طوال الوقت على مجريات الأحداث ، وتلعب لعبة التحول في سلوك الإنسان أو تذر له بعضه ، وربما غيرته تماماً .

راح الكاتب سيد عبد الخالق يبحث في ذلك منذ بدايته التي كانت شعراً وسرعان ماتحول ليأخذ الشكل الأدبي الذي ارتضاه كأداة تمكنه أكثر من رصد الصراع الاجتماعي في القصة القصيرة . إلا أنه استفاد من علاقته الأولى بالشعر في ترجماته الشعرية وكتابات القصة فجاءت لغته شاعرية لاتكتفي بلمحة منه وإنما ترسم صورة شعرية كاملة (استدرت وامتد الطريق الأسفلتي الطويل اللامع يلتقط بصمات الضوء البرتقالي من الأعمدة المنحنية ، تعكس ظلي المرعوش على الأرض وتتلاقى هناك) ، وذلك ليستفيد النص القصصى منها في رسم ملمح من ملامح الشخصية أو توصيل شعورها ، فيكمل (وأنا وحدي .. كلما مررت بها انطفأت ، وثمة وجه كبير .. جاثم على المدى) قصة حنين .

اختار الكاتب شخوصه بعناية ، ولحظته بحذق فنى يُقرب المتلقى منهما من خلال التفاصيل اليومية الصغيرة التي رصدها بعين حساسة تُكوّن علاقة بين التفاصيل هي الجو العام للنص ، فالتفاصيل التي تمرر الكرام على الرائي يستوقفها ليضيف بكل واحدة خطأ مؤثراً في لوحة النص التي سخر لها تقنيات مختلفة استفاد فيها من الفن التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي ، والسينمائي ، فتتحول المظاهر الخارجية للمكان ، والمساحات اللونية ، والحركة ، ولامح الشخص و التعبير وحتى طريقة اللبس إلى دلالات عميقة لايمليها على المتلقى وإنما يسحبها لطيفاً إليها حتى يشعره أنه يعرف الشخصية مسبقاً وربما قبل تلقى النص أيضاً وهو

يرسم إطاراً عاماً يركز نظر القارئ على المنطقة التي يقصدها فلا يزوغ بصره خارجها وإنما ينحني مع انحناءات الشوارع ، والإشارات الجسدية للشخص ، بل ربما انحناءات الأحداث ذاتها ، فانت تمشي معه إلى نهاية الطريق دون أن تلهث خلف تفاصيل لا أهمية لها .

إلا أنه قد يفاجئ الملقى بتداع مفاجئ يربكه أحياناً ، ولكن ليعود ويعرف سبب الربكة فيما بعد ، وهى ربكة مقصودة لا لمجرد إدهاش الملقى وإنما لجعله يتساءل ويتحاور مع نفسه أثناء التلقى فيشارك فى صنع الأحداث ، بل ربما يصنع فى خياله قصصاً أخرى موازية للنص استغزته إليها التحول المقصود فى حينه ، وكأنه عندما يكتب إنما يستنفر فينا جميعاً حسنا القصصى لنسترجع العوالم التى نحيها وتعلم معه كيف يصنع العلاقات بين الأشياء العابرة للوصول إلى المعرفة ، معرفة النفس الإنسانية ، وربما معرفة تاريخ الشخصية دون سرد لماضيها ، وكأن هناك سرداً سرياً موازياً يصنعه الكاتب متواطئاً مع متلقيه فى حالة تراكم تصعيدي من خلاله ترسم خصائص الشخصية فى لحظة زمنية مكثفة كثيفاً يجعل لها أثراً طويلاً فى النفس ، يستعين عليها بالاختزال الذى يغلب على كتابته ، فنصه القصصى واعى الدلالة يسعى إلى قصده منذ اللحظة الأولى ، لحظة القص التى تتضمن داخلها الماضى وتستعرض الحاضر ، وتستشرف المستقبل.

وهى لحظة لاتنفصل عن الزمن ، زمن أحداث النصوص التى كتبها سيد عبد الخالق والذى اختار أن تكون منذ فترة السبعينات ليرصد دوافع التحول الاجتماعى ومظاهره من خلال التفاصيل اليومية لأبطاله ، والتى التصقت بالواقع الذى يتنازع احتياجات الأبطال وأفكارهم وانتماءاتهم وأحلامهم ليلقيها بين برائن الإحباط والإخفاق والتقليد والتخلى والخديعة والكتابة وانهمزام القيم الإنسانية أمام القيم الاقتصادية والاجتماعية التى خيمت على تلك الفترة وأثرت على الفترة التالية التى عاشها الكاتب وأبناء جيله حاملين على أكتافهم تبعاتها .

حاول سيد عبد الخالق كشف زيف الواقع ، وهو يرى أن الجمال والصدق يستطيعان كشف زيف العالم وتغيير خطمه الموضوعه فى لحظة تسليط المرأة على داخلنا فيسقط القناع .

فالبطل فى قصة (عامان من الحزن يامريم) يقف على خشبة المسرح مهيناً لحدث الانفجار وبوره الخطير ولكن عندما حانت اللحظة قدمت طفلتان وروداً للشخص الذى أمامه وقبلتاه ، وهكذا انكشف الجمال فينا . وربما يكون الآخر هو امرأة الجمال الداخلى فينا فيقبل الطفلتين (نسيت كل شئ وأرتبكت ...) وربما لاحتل لحظة الكشف فيكون تأثيرها (فسقطت مغشياً على) وتوافقنا الأشياء بطبيعتها (حتى أضرار المعطف لم تكن لتفتح) رافضة الزيف .



ولا يتقبل الآخرون سقوط الزيف الذي اعتادوا عليه بل وأصبح مطلبهم الذي جاؤوا ينشدونه في المسرح وبما (أن ذلك يختلف عما كان منصوباً عليه فإنه يستوجب استنكارهم وسبابهم وخوفهم) وقال من قال شوية كلاب رينا يستر) .

ظلت نصوصه تقدم التساؤلات التي تطمح أن تولد حراكاً بحميمية بعيدة عن الخطابية والمباشرة وإنما بلغة بسيطة لا تركز إلى التفرير بل للاقتراب من ذهن المتلقي وعاطفته التي يستدرها الكاتب للوقوف بجانب الأبطال باستنكار واقعهم والرغبة في التغيير التي هي رغبة في تغيير الذات .

وكما اهتم الكاتب سيد عبد الخالق بقضايا المجتمع في قصصه ، كذلك فعل في ترجماته التي راعى فيها احتياجات المجتمع من إبداع ومن مقالات فكرية ، فكانت ترجمته نافذة شفافة على الغرب اتسمت بالإخلاص للنص الأصلي وتقمص روحه ليؤاخي بينه وبين النص المترجم مع الاحتفاظ بخصوصيته وبقائه.

آخر الليل

(قصة)

سيد عبد الخالق

"هاشولك تاني؟" فى كل مرة، أظن أنها جملته الأخيرة، وأنه بعدها سينصرف، وسأنصرف وسأخلو إلى روحي... أصرف الآن، أكثر من أى وقت مضى، أنه لا فائدة، وأن استفساره ليس أكثر من بداية معاكسة فأتوقف، ويتوقف، وربما نظرت أنا للوراء!

كنا قد خرجنا للبرد، ككل مرة، وتركنا خلفنا صبي المتهى الصغير الدافئ يتشاءب خلف نصيبته الكبيرة، وما لبثت أن أحسست بثقل جسمه الطويل إلى جوارى، وملمس كتفه العريض المائل إلى الأمام وهو يحثك بكتفى فاستسلمت كعادتى لإيقاع خطونا البطيء، غير المنتظم، فوق الأسفلت البلول.

لا بد أنه سيقول لى الآن إنه يكره "إدوار الخراط" وإنه فى المحاولة الرابعة كاد يمزق رامه والتنين! إلا أنه قرر بيمينها آخر الأمر! وسوف أصمت كعادتى، أو أسر إلى روحي أن شيئاً لم يتغير، من زمن، وربما نظرت إلى ساعتى، وأدعيت أن الوقت قد تأخر، أعرف ما الذى يفكر فيه الآن. بيته بعيد وعليه أن يأخذ الميكروياص الأخير إلى آخره. ولا بد أنه يعرف أنني أحلم بالانصراف، أن ألتف بهزج من الأغصان الثقيلة وأنام. لكنه لن يستطيع أن يبوح، ولن أستطيع.

لم أجد أجرو أن أصارح بروحي بثقل حضوره على، فأصمت أكثر الوقت وأبذل جهداً كى أتخاشى نظرة عينيه الفائرتين، عميقتى السواد وهما ترصدان حركة أصابعى المتوترة، المفرودة للأشياء، أو هزة رأسى البهيمية المتباهمة تلك التى أعتدتها مع الوقت، ربما كى أثبت لمحدثى أننى مصغ إليه بينما لا تكاد نظرتى وقتها تتجاوز تلك المساحة الدقيقة بين حداثيتنا ! لماذا لا أستدير، أو ينصرف أو يذهب فى آن فيتغير شىء مرة؟.

وبين آن وآخر، كنت ألح، رعشة أصابعه الطويلة، خلصة، وهو يرفع سيجارته إلى فمه ويكاد يمتصها، فيختفى ثلاثة أرباعها بين شفثيه داكنتى الزرقاء، وأسنانه الأمامية الضاربة إلى البنية. ولرة، أو مرتين، لاحت منى التفاتة إلى بعيد، أو ورائى. لأشياء غير ليل، ونفير قطار بعيد صرت ألف الآن مداه، ثمة كلب، أو اثنان، دكان الفحم الغلق دائماً، نفس صناديق القمامة المعدنية الكبيرة، المتراسة بمحاذاة مصنع الجلود القريب، نفس المارة القليلين، والميكروباص الأخير الذى لا ينادره أحد.. وهو، يرتدى سترته الجينز البالية الخواف، وقميصه الكاروه المتسخ اليافق، المفتوح على صدره المتعرج بارز العظم. لعله الآن، ينظر مثلى إلى ذات المكان، وهو يضم كتفيه العريضين حول عنقه الطويل، النحيف. ربما، لكننى أعرف أنه لن يستطيع البوح، وأن استفساره المكرور "هاشوك تانى" لن يخذلنى هذه المرة. فما الذى جعله الآن يتذكر ذات الحكاية القديمة الطويلة من عنكبوت حجرته "الرابض بزواية السقف فى دعة"

وحزنه الموهل لما ضغطت قدماه-عن غير قصد- صرصاراً كان مقلوبا على ظهره، بينما كان يندفع فجأة نحو دورة المياه، عندما باغته السعال الدم. "قبلها بشوية يا أخى كنت بتفرج عليه وهو مقلوب- بشويه صغيرين". لماذا ينسى أنه يحكيها لى كل مرة؟، وأنه فى المرة الأخيرة وحدها حكاها مرتين، فى نصف ساعة، بادئاً ذات البداية: "تصور! ". ومن جانبي فانا لم أزل أتصور، وأندھش، وأحزن ولا أجرو أن أستدير!

عما قليل، سيميل بجذعه نحوى، ويتمتم قائلا "بقولك إيه- ألاقى معاك آآآ..." ولا أرفع وجهى نحوه، يملو صوته قليلاً، وقد رفع أصبعه فى الهواء "على فكرة بقى، إدوار ده كاتب عادى" فابتسم فى فتور، وأعود لصمتى، ويعود بنظرة إلى ذات المكان وهو ينغمم بما لا أكر

أسمعه وإن كنت أدرك اختلاف لهجته القريرة البطيئة" ما بقدرش أكمل له رواية على بعضها" فى مرة واحدة، قال لى إنه بصق دماً من صدره ولم يكررها " ياللا.. زى ما ترمى" وهو يهز رأسه إلى أعلى، ويلقى بسيجارته الثالثة: " فاضى بكرة؟" ومرة أخرى، كدت أظن أنها جملته الأخيرة، رغم أننى أدرك أنه لم يكرر لى بعد أنه يكتب سيناريو جديداً لن تفهمه شركة إنتاج واحدة وأنه سيبيع كتب إدوار الخراط على سور الأريكية، وأنه-كأيفان كارامازوف- لم يعد يؤمن بقيمة النظام الذى يحكم العالم، وأنه، عندما أستأذن صديق هيليو بوليس بى يدخل حمامه، قضى وقتاً طويلاً فى تأمل ملابس زوجته الداخلية السوداء. غير أنه، ربما لن يقول لى لماذا بصق دماً من صدره عندما باغته السعال؟ وهو يشب ليرى، من بين خصائص الشيش، صدر "ماريان" جارتته وهى تمسح صالة شقتها المقابلة. لن أمضى إذن، ولن يمضى، قبل أن يسرد على مسمعى شبه المجهد، من جديد، إنه يحب "شياكة" فتيات الكاتب السياحية، ومدر ماريان الأبيض، وقرآن الفجر، والتدخين، وسامى البريد المقل، وشاى المساء، وغناء الكناش بدير الملك القديم، ورنه أوتار العود، ورائحة البن التى تهل من مطحن قريب، و"شباكنا ستايره حرير" فى الصباح، وبستوفسكى وشارع الملك. فى كل مرة أريد أن أصرخ ولا أستطيع. وأدركت أننى، مع الوقت، صرت قليل الكلام إلى حد الصمت، وأنه الآن على قين من أننى لم أعد أجزى أن أحكى له عن البنات المحجبة، عاملة مكتب البريد. لم أقل له إنها فى المرة الأخيرة كادت تغلق المكتب على، ولما أنصرفنا أصرت على أن نركب الباص معاً، فأخفتني ١١ ما الذى على أن أفعله كى ينتضى المساء كغيره؟-أعرف ماذا يريد منى، وأعرف الآن أكثر أن عينيه الفاشرتين عميقتى السواد لم تبرحاً بعد حركة أصابعى المتوترة، وهزة رأسى البطيئة.. وربما رغبتي لأن أملاً صدرى بهواء مغاير.. أن أفتح عيني فى وجه ليل طويل، لا يكاد ينتهى، وأن أمضى.. أينما كان لى أن أمضى، ويكون على أن أفتش ذاكرتى، فى طريق الرجوع الطويل، عن أغنيات ما، لم أملكها بعد. "كنت عايزه آآآآآ..." .. لن أستطيع، ولن أستطيع.. ولم أعد أذكر من منا الذى يقول آخر الأمر " احنا واقفين فى ملقف برد. ربما قلناها معا. وربما كنت.. حتى ذلك الوقت.. أتحاشى نظرة عينيه وأنا أتحرك، ويتحرك معى، وأعود أحس ثقل جسمه الطويل، وملمس



كتفه العريض المائل للأمام لصق كتفي، وأرقب ظلاً وحيداً لشبح نحيف طويل، يتعمد فوق أسفلت الطريق المبلول، ويشد حول عنقه النحيل ياقة سترته البالية الخواف، يستسلم لإيقاع الخطو البطيء، غير المنتظم، وسيركل كل ما يقابله من ظلل الرصيف.. خفيفاً أول الأمر، بعنف فيما بعد. وتدرجياً.. يخفت في ليل الطريق الصامت- بينما أكون على ثقة من أنني لم أصافحه بعد، وأنه من المحتمل... بيكي الآن.. بجواري- بجواري تماماً!!

" كل أبناء الرب "

معلقون فوق هاوية سوداء

محمود حامد

أنت صالِح يا صاح إن كنت واحداً مع ذاتك
 فإذا لم تك واحداً مع ذاتك
 فإنك لست بالشرير أيضاً .
 فالبيت المنقسم على ذاته ،
 ليس يوماً مغارة للصوف
 إنه بيت منقسم على ذاته ، لا أكثر ، لا أقل
 النبی / جبران خليل جبران

(١)

لم ترد شخصية سوية واحدة في رواية " كل أبناء الرب " للكاتب الراحل سيد عبد الخالق ، بل الشخصيات كلها مرضى ، مشوهة ، نفسياً ، وبدنياً يلتهمهم الموت أو الجنون أو السجن ، حتى البيوت " تموت بغياب أصحابها .. " كما تقول الرواية . ومنذ الجملة الأولى فيها " عدت قبل أيام ، من الإسكندرية دون جثة أبي !! " يطل علينا فعل التراجع ، والموت ، وكما يتحدث شمس أيضاً إلى نادين بعد عودته " إنني عدت خالي الوفاض من أي شيء لنطلع على شخصية يأكلها الشك

من قدرة الذات على الفعل ، فيحدث الفصام ، وتقع في أسر القرية.

إن الشخصيات الرئيسية في " كل أبناء الرب " نيتشوية ، والنسبة إلى نيتشة هنا ليست إلى فلسفته فحسب ، وإنما نسبة إلى مسيرة حياته - التي انتهت بالجنون أيضاً مثلما حدث مع المثقف البارز د. راغب المهدي في البدء ومثلما حدث مع نادين قرب النهاية ، والشخصيات النيتشوية موجودة في تاريخ الأدب من قبل أن يوجد نيتشة ، إنها شخصيات لا تفرد بالقوة وبارادة القوة فقط ، وإنما تتميز أيضاً بإحساسها الدائم ، إحساسها الخاص ، الواعي واللاواعي بالاختلاف عن الآخرين ، وبالفربة التي لا تسبب بالضرورة شعوراً بالدونية ، بل هي تسبب في أحيان عدة (خصوصاً حيث تتوافر المخيلة) شعوراً معاكساً بالقوة أو بالأصح بوهم القوة .

يعانى شمس بطل الرواية والراوي من خوف دائم من الاختلاط بالآخرين ، يهوى العزلة ، إنه المثقف ، المنقسم ، الشرير جزئياً ، الملاك جزئياً ، يسكن فوق سطح بناية ، لا يشاركه فيه أحد سوى " إلياس " العجوز الأعرج . والطبيب الممثل صاحب البناية . يتفرج شمس على العالم من فوق السطح ، كما يتفرج على العالم أيضاً من نافذة حجرة التدريس العتنة ، والعزوف عن الآخرين يولد حالات الكذب عليهم إذا تورط في مجالستهم أو على نفسه بأن يصدق أطيافه وكذباته . يقول شمس :

" كنت متحمساً بلا مبرر واضح ، وربما كنت أكذب أيضاً ، أو أفكر في شيء آخر " ويقول " أيضاً :

" صرت خارج المشهد تماماً ، أرقب دون مشاركة ! أرى دون أن ألس " ويقول " بدا لي أنني سوف أنفق عمري كله في اختلاق الأكاذيب والبحث عن أعذار جبانة .

(٢)

لماذا كان الجنون مصير نادين ؟

لأنها حدثت فيما لا ينبغي الوقوف عنده ، لأنها كانت الإنسان بالف لام التعريف ، لأنها لم تكن صالحة تبعاً لتوصيف جبران ، حيث لم تكن متوحدة مع ذاتها ، وإنما كالييت منقسم على ذاته ، يخبرنا شمس في نهاية الرواية : " تركتها بالشرفة وانصرفت ، عند الباب جامنى صوته : - هل ستأتي مرة أخرى ؟ وبينما أخطو خارج البناية ، كانت لاتزال تجلس هناك مثل كائن محنط . رفعت رأسي نحو الظلام الذي هبط فوق الطريق " .

لقد أنهى سيد عبد الخالق روايته في ٢٠٠٢ وقيل ستين سنة بالضبط صدرت رواية البير كامى الشهيرة " الغريب " التي تبدأ بنفس مفتتح " كل أبناء الرب " تبدأ رواية الغريب هكذا : " أمي ماتت اليوم ، وربما كان ذلك بالأمس ، لست أدري ! فقد تلقيت برقية من دار المسنين تقول " الوالدة

ماتت والدفن غداً. أطيب تحياتنا وهذا لايغنى شيئاً ، فريما كان ذلك بالأمس . أما رواية سيد عبد الخالق فتبدأ هكذا :

" عدت قبل أيام ، من الإسكندرية دون جثة أبى ! دون حتى أن أعرف متى أو كيف مات هذا الرجل على وجه اليقين ، لماذا الإسكندرية أيها الأب التسع؟ أمى أدنى إلى الله من شوارع القاهرة ؟ أما كان فى مقدوره أن يقبض روحك فى مكان قريب . "

والتشابه بين الروايتين يتخطى هذين المفتحين إلى ما هو أعمق حيث تعبر الروايتان عن الفراغ الروحى الذى يحكم حياة الانسان . خاصة فى فترات التحول المجتمعى على مستوى منظومة القيم . الأمر الذى يجعل " شمس " يتحول من معلم للفلسفة إلى مدرس للغة الإنجليزية ، فى نفس التوقيت الذى يتحول صديقه " على " من مدرس كيمياء إلى مدرس للدين .

غير أن الرواية لاتقف عند رصد التحول الذى حدث فى المجتمع المصرى منذ نسكة ٦٧ حيث استعادات الراوى الطفلية إلى السنوات الراهنة ، وإنما تخطت ذلك الرصد لتغور فى التشوهات الحاصلة من هذا التحول التاريخى .. فخوف " شمس " ليس خوفاً مرتبطاً بحقبة تاريخية محددة ، إنه خوف ميتافيزيقى ، خوف مرتبط بالطبيعة البشرية . أما نادين فكانت تعد رسالة جامعية عن " عولة الأديان " فهى مسيحية ابنة لرجل أرثوذكسى تحول إلى الكاثوليكية لكى يتزوج أمها ، وعند وفاته فوجئت العائلة بالقرآن تحت وسادته ، وكادت الأم ألا تتم مراسم الدفن فى الدافن المسيحية لكنها خافت الفضيحة . كما أن فيكتور الذى يرشحه " شمس " كمحبوب لنادين . نفاجأ فى نهاية الرواية أنه يهودى . هذه التركيبة الغريبة ، هذا السعى الميتافيزيقى نحو الوفاق بين الأديان ظل محور حياتها ، لكنه السعى نفسه الذى ينتهى بها إلى المصحة النفسية مع خيالاتها وضلالاتها . هل يمكن استثناء أحد شخوص الرواية من هذا الخوف الميتافيزيقى الذى يتبعه فراغ روحى ؟

(٣)

يقول شمس إن " هناك مرضاً خطيراً أخفيه عن الناس ، كنت أقول بأن الله لا يغير الماضى ، والناس لا يختلفون عن الجمادات إلا فى الصورة فحسب ، نحن جمادات متحركة إن جاز الوصف . تنسب إلينا الأفعال دون أن نقوم بها ، إننا فى الحقيقة لانفعل شيئاً بإرادتنا إلا إذا تصورنا أننا نسير أقدارنا . هكذا الماء الذى يجرى ، والشمس التى تجيب ، والبيوت التى تسقط فوق رؤوس أصحابها ، إلى آخر هذه الأشياء المضحكة بينما كل شيء مقدر منذ الأزل . منذ أن كنا فى عالم الغيب بلا ملامح . لقد كان الشيطان شيطاناً قبل بدء الخليقة ، كما كان الأنبياء أنبياء قبل نزول الوحي . ماذا نعنى بأن الله لا يغير الماضى ؟

كل ماسوف يحدث حدث . نحن نحيا حياة معادة ، فهذا العصر لايفضل الفردية كما نظن ،
فى " الجماعة " مساحات مضمونة للتواكل والاتقاء وإخفاء العيوب الذاتية ، فرصة لتوزيع التبعات
"لست وحدى على كل جال".

هذا الإحساس الحاد بالقدرية ، والركون حنو الجماعة ، والأسى على ذلك ، يظل شمس مفارقاً
للعالم ، لا يخالط سوى أعرج بحكم الجوار ، وينظر الناس من فوق سطح بناية ، ويتحسر على
تفاهتهم لفرحتهم بمقدم عام جديد ، فالأمر يعنى أيضاً أنفلات سنة ومضيتها ، هذا الوعى
السوداوى لا يخص " شمس " وحده ، بل مسيطر على كل شخوص الرواية التى تحاول التملص منه
كل وفق تكوينه ، لكن لافكاك ، فما سيكون ، كان منذ الأزل.

إن كل الأحداث الضبابية فى الرواية تستعيد عالم " كافكا " بقوة ، فى لحظات اشتداد
"الوسواس السوداوى" خاصة مع " نادين " وموقفها من شمس حينما أراد معالجتها.

نعم ، كم هو ثرى ذلك الإحساس بآثنا مراقبون أو مطاردون ، مفعم بانفعالات إنسانية تقض
رتابة الحياة السوية التى نحياها ، حتى إذا لم يكن شعوراً حقيقياً ، فهو جدير بأن نتوهمه !
وهذا مايفعله الراوى كما تفعله الشخصيات بطول الرواية . كما يفعل ذلك الكاتب أيضاً ، وإلا
فلماذا يصير على صوغ تلك الصور الشعرية البديعة ، حيث يتم تسخير الطبيعة (الريح ، السماء
السوداء ، المقبرة ، الكبش الذى يهوى) ، فى سبيل إظهار أفعال الراوى كجزء من مخطط قدرى
محتوم ، كان كل مايحدث مكتوب فى " لوح محفوظ " (الراوى نفسه يستخدم هذه العبارة).

(٤)

مثل " شمس " يتوقف بطل " البومة العمياء " طويلاً أمام صور الموت فى مقاطع عدة - جارية
الجمال - أما شمس الذى يتحدث طويلاً على أن الإيمان شرط للإنجاز ، لعمل المعجزات ، يقول
لنادين فى بداية الرواية : - نصف معجزات الدنيا تنتمى إلى بشر كانوا يؤمنون حقاً بأنهم
يستطيعون أن يحركوا الماء الأسن بقفزة حجر . فتدرد عليه : - حسناً لماذا تشك إذن ؟ إلا أن
الرواية تطلعننا بتؤدة على مقدار شبه الذى طال نفسه ، بل وأشخاص الرواية التى نعرفها من وعيه
هو ، يقول شمس :

أشعر أنني أرى الدنيا من وراء زجاج مغبش . أقف على حافة قلقة بين اليقظة والحلم ، أخبر
أشياء لم أكن أعرفها ، كان الجهل بها نعمة ، فى أحيان أحتاج أن أمس هذه المرأة كى أتأكد من
أنها ليست روحاً .

وتنتهى الرواية باللوحة التى بدأت بها والموجودة فى بيت شمس ، حيث صورة كبش أبيض ،
وحيد ، ساقط فى الفراغ . وكانت نادين علقت عليها عندما رأتها : حسناً ليس بعد . وكانت تقصد



أنه سيسقط حتماً ، ولكنه حتى الآن ، لم يحدث ، حسناً . وهذا ماجرى فى الرواية ، إلى أن تنتهى وكل شخصها التهمتهم أقدارهم . إلى السجن والمصحات النفسية والموت .
ويبقى " شمس " وحده فى مواجهة مع كبشه الأبيض ، الوحيد الساقط فى الفراغ . الذى لم تقل لنا الرواية حتى نهايتها صراحة أنه لقى قدره المحتوم . حسناً لم يقل ، لكن صورة الكبش فى النهاية ، هى مصيره الذى لا فكاك منه . وإن بعد حين .

(٥)

فى ٢١ ديسمبر ١٩٠٢ كتب كافكا إلى صديق سيموت خلال الحرب العالمية الأولى أنه يرى المجتمع البشرى كمجموعة أفراد معلقين فوق هاوية سوداء تربط بينهم شبكة حبال ، وحدها تمنعهم من السقوط . " شمس " حين يودع " نادين " فى المصحة ، وقبلها " إلياس " فى مقبرته ، و " على " فى تطرفه الدينى ، و " صبا " بزواجها ، و " فيكتور " بانكشافه والقبض عليه ، حين ذلك يهوى ، متخلصاً من الشبكة التى وصفها كافكا . إنه يهوى خارج نهار العالم البشرى وشمسه ، ساقطاً فى هاوية سوداء .

وكان الموت .. لعبة جميلة

الساعات الأخيرة من حياة "صانع البهجة"

ناصر البدرى

"لم يعد ما يستحق" .. والأحلام التى زاحمتنا فى الحجرة الصغيرة .. الحجرة الضيقة ذات الأمتار الخمسة والسقف الوطنى ، والتى والله ما اكتشفت ضيقها سوى الآن فقط .. الحجرة التى حوت اللعبة كاملة منذ صخب البدايات وحتى أرق النهاية .. النهاية التى فاجأتنا بقوة رغم كل شيء ، وربما فاجأتك أيضاً . تلك الأحلام التى تنائر شذاها فى 'وجوه الجميلات اللاتى عبرن من "حسن العيسوى" إلى مواعيد مقبلة لامحالة ، بينما كنت أتقصاها فى عينيك العميقتين وأنت ذاهب فى بدايات أروع لقصتك الجديدة، الأحلام التى حلقت حولنا فى المقاهى من "توته" إلى "شيهان" ومازالت روائحها هناك ، والتى صاحبتنا خلف سور القصر من "طومان باى" إلى "سكة الوايلي" . الأحلام التى طيرتها فى شوارع منتصف الليل ومازالت ترقرق هناك فوق مياه النيل تاركة زغباً ناعماً على حجارة المقاعد فى رصيف الكورنيش . الأحلام التى لم تكن سوى أن تحيا كما ينبغى لجميل مثلك . لا بد لها الآن أن تهدأ وتستريح وتفتش لنفسها بعيداً عنك أنت يا صاحبها عن

مستودع ومستقر.

" لم يعد ما يستحق " .. قلتها لى وأنا أرتب رحلتك الأخيرة .. أيقيناً كنت تعرف أن ماكينتين للحلاقة فقط ستكفيان وأنه لاداعي لمناذيل أكثر ؟ .. أنت إذاً فاعلها أيها الماكر .. لقد رتبت كل شئ فى غفلة منا ، ولهارة فائقة دعوتنا لمشاركتك كل شئء بغفلتنا تلك .. أنهيت روايتك الوحيدة - كما سميتها - صالحت زوجتك وقلت لنا ماقلت عن طفلكما .. تخلصت من خطاياك الجميلة والتي لإيمان منك بحرية الخطأ - أو لأنانية شديدة - أهديتنا بعضاً منها ، ثم أوثقت تلك العلاقة التي مازلنا نصارع أنفسنا ليقين حولها . لماذا خادعتنى إذاً؟ بابتسامة مراوغة وحديث عن مابعد الجراحة ، لماذا تركتني ألثت خلف أكياس الدم وزجاجات "الالبومين" . أعدو بين عيادات الأطباء ومكاتب الصحة ، وأطارد المرضات البذيات سليطات اللسان بين عنابر المرضى وغرف النوبتية ، أفقط لأعرف أنهم بالليل يصبحن أجمل وأن لهم أسراراً مخبأة فى علب الشاش وعلى مشاجب الحقن ، وحكايات تنبض بالليل فى العنابر المظلمة . لماذا وأنت تقصد ما تقصد ؟ أكنت تخشى على أنا من موتك ؟ ثم كيف فعلت كل هذا البهاء وممت هكذا جميلاً وصحيحاً ومتقدراً كما لم تكن نحن الباقون لأن . فهل فعلتها من أجلى ؟ وهل كنت تعرف أن موتك هذا سيمنحني دقيقتين من كف حبيبتى بجوار النهر؟ ، أكنت تؤمن بقلبي إلى هذا الحد ؟ .. أه ياصاح لو كنت تقصد أكثر من ذلك .. فقد ضعت سدى ، إنهما دقيقتان لا أكثر .. دقيقتان فقط « وعلى سبيل المواساة » ، هذا كل ما استطاعت أن تمنحه الشفقة للقلب ، ولم أكن مهيناً وقتها لمطاردة الحب فى دكة الأسى ، أعرف أنك حانق على وأننى خذلتك تماماً لقد راقبتك هناك على الضفة الأخرى للنهر ، رأيت غمزة عينك التي ذكرتنى بمزحك يوم أن حكيت لك " أموت وأشوفكم سوا " فهل فعلتها حقاً من أجلى؟ ، رأيتك وأنت تلوح لنا مبتسماً .. سائرأ فى اتجاه المرديان أحد أماكلك الأثيرة حيث قطعة لنا من العمر وصورتان مطبوعتان مازالتا على صفحة الماء ، بينما أنا ضائع فى المسافة الواسعة - المسافة التي تعرفها تماماً - مابين الشفقة والحب ، ممزقاً بين وجهيكما الذاهين بعيداً عنى هكذا ليصبح فقدان مضاعفاً ومكتملاً . ولتكونا هكذا دقيقتين فقط .. دقيقتان قادرتان على جعل كل الوقت الذى سيأتى بعدهما مكروساً بكامله لهذا الفقد . فهل تراهما يساويان كل هذا الغياب ؟ . لا يا صديق .. لقد أخطأت .. وربما لو بقيت لوجدنا مخرجاً أرحم.

لماذا إنن سأكتب القصائد " المفروضة " والتي أعجبك كثيراً كما لم تعجبها ، لمن سأقرأ وأنا أحاول الهروب بعينين مرتبكيتين وارتعاشة قلب وأنت تضحك منتشياً ومتكئاً بظهرك اللوراء قائلاً

لى : " استمر أيها الرومانسى العنيد .. أنا فرح فيك .. أخيراً قررت أن تعطى قلبك " . نعم أخيراً ياسيد .. أخيراً ضاع القلب وضاع الحلم وماتت القصائد وذهبت أنت بعيداً ، وبقيت أنا وحدى .. وحيداً كما لم أكن فى أى وقت .

لماذا تأخرت هكذا يا أختى وتركنتى واقفاً كل هذا الوقت على باب غرفة الجراحة . ياه يا سيد ألى تكفى يا أختى عن عادتك السيئة هذه فى (ضرب المواعيد) .. ألى تأتى إذاً ، وماذا كانت تعنى إشارتك لى وأنت ذاهب هكذا خلفهم كطفل أخوه ليختن ؟ .. إشارتك التى فسرتها أنا على أنها " انتظرنى قليلاً " .

ماذا على أن أقول الآن لعمرى ؟ . عمر ياسيد .. أتذكره ؟ .. الولد الذى يحمل ملامح كهل . عمر الذى ابتلاه الله بخمس عشرة مصيبة فى بدنه .. يسألنى عنك بدهشة ، وهو الآن ينتظر لكى تدبج له " العريضة " التى سيذهب بها إلى لندن ليستبدل كل أعضائه الفاسدة بأعضاء جديدة صالحة لممارسة الحياة والعشق . والبنات اللاتى وقفن هناك يحلمن المزهريات فى الركن الذى اقتطعته من العنبر الكثيب القذر وحولته إلى كرنفال بهيج أنهش المرضى هناك . والأصدقاء الذين جمعتهم حولك فى احتفالية رائعة بالموت ، الأصدقاء الذين ربما يقتل بعضهم بعضاً فور رحيلك فقط لكونك لست بينهم حيث بمزحة صغيرة تحول معاركهم لنكات يتبادلونها . إنهم ينتظرونك الآن على المقهى الملاصق " لمستشفى أحمد ماهر " لتحديثهم ليلية كاملة قبل موتك الوشيك عن روايتك الجديدة ، وذلك الهامشى الذى يكتب المتن كاملاً ويراقب الحياة دون أن يدخلها .. وعن رؤيتك كيف تكون الترجمة ذلك الفعل الجمالى بقدر كونها أداة " برجماتية " دون أن تخل بشرطها الأخلاقى من خلال الإخلاص لذلك النص الفريد الذى لا يخون صاحبيه فى مصالحة فذة بين لغتين لا تفهم إحداهما الأخرى ، وعن كتابك " الكوزموبوليتانيين " الذين شغلتك كثيراً ثقافتهم المركبة متعددة الروافد ، والتى تقف كتاباتهم بقدميها فى أسيا أو إفريقيا بينما تطل برأسها هناك فى أمريكا أو أوروبا ، أو العكس تماماً .. فيكتبون عن أوطان كانت تعرفهم جيداً وربما لا يعرفونها تماماً ويلغة تجهلهم تماماً وإن كانوا يعرفونها جيداً . تحدثهم عن ماذا يفعل الآن الاستعراضيون على يمين " الباست مودرنيزم " ؟ . وعن كيف ترى الشعر فى زمن الرواية ، أو تحكى لهم عن كيف رأيت " نادين " للمرة الأولى ؟ بينما أنت خارج من " أورجازم ماريان " التى لم تكن سوى " فينوس " جديدة .. " فينوس " فى طبعة شعبية . على حد تعبيرك . أنتجتها " القصيرون " خصيصاً من أجلك . ينتظرونك هناك ربما فقط ليتأكدوا أن " الكنسر " ليس أشد خطورة من " الانفلونزا " وأن الموت أضعف كثيراً من إرادة



شخص عاشق للحياة حتى لو كان على هذا القدر من النحافة ، فيذهبون إلى بيوتهم مرتاحين ليجبوا زوجاتهم أكثر ، أو يرفضوهم أكثر .. فيخططون لخianات جديدة وقصائد جديدة . فهل ستأتى الآن ياسيد أم أذهب أنا لأنتظرك هناك .. حيث كنا دائماً .. وحدنا .. نضع اللغة معاً فى مصفاة الجمال .. الجمال الذى كان صنعتك الوحيدة ، لننتج معاً نصوصاً أرقى ، ونمارس إنسانيتنا فى هدوء ودونما صخب . هناك حيث بدأنا معاً كل شئ وانتهينا منه أيضاً .. فى الحجرة الصغيرة - حجرتنا - ربما أستطيع أن أكتب .. قصيدة من أجلك ، أو ربما مراثية لنا .

كل ما عليك هو أن تموت

سيد الوكيل

القبو

الذي عرض على ألبوم الصور لم أره ، لم أره أبداً ، ولكنى مازلت أنكر أن البداية كانت هكذا ، مجرد يد تمتد بألبوم صور وتعرضه على ، ذلك كل شيء يمكن رؤيته في المشهد ، صور فوتوغرافية في ألبوم بلاستيك شفاف يجعلها معروضة أمامي كشريط السينما ، فالامر مصمم ليبدو في النهاية كحركة واحدة تتكامل وتتحدد ملامحها كلما تأملت الصورة التالية.

ثمة وجوه.. وجوه كثيرة للناس لا أعرفهم (الآن وأنا أسجل ماحدث أفكر بدس وجه مجدى الجابرى بينهم ، ولكنه أبداً لم يكن موجوداً ، على تجنب تزيف الأحلام بتاعة ربنا ، أو التزويد عليها ، أنا أتحدث عن موتى ، وللموت حرمة).. وشيئا فشيئا ستتذكر وجه سيد عبد الخالق ثم تنتهي الأحلام..

عندما أقول إنها حركة واحدة تتكامل فهذا يعنى أن كل مارأيت هو كل شيء ، فلماذا أبحت فى باقى الصور عن وجه أمى ؟

ثم إن هذا (مبرر واقعى) .. فالمفترض أن الصورة التقطت لنا فى مؤتمر أدبى ، أنا أحتفظ فى درج مكتبى بنسخة منها ، والنسخة الموجودة فى الألبوم ليس فيها إبراهيم أصلان ولا جار

النبي الحلو ، ولا أنا أقف بينهما ، فقط سيد عبد الخالق فى أقصى يسار الصورة ويتحرك للخارج كما لو كان يريد مغادرة الكادر، ربما لهذا السبب اعتقدت أن الصورة فقط للذين ماتوا .. وكأن هذا دليل على أنني حى .

قلت لهم فى القبر ..

ليست هذه نسختي التى أعرفها .. ربما مدموسة على اينال أحدهم منى ، ولست متأكد أنه كان يقف أمامي بتمامه وجسده ، فقط كان الوجه حضور كبير داخل الكادر ، الوجوه هكذا تستأثر بكل الذكرى وكأن أجسادنا بلا قيمة ، مجرد يد تمتد وكأننا نحاول القبض على شيء فى الخارج ، تمتد فى وضع سرىالى بجوار الأذن يذكر بلوجات بيكاسو ، وعلى تخمين أن السائقين تتحركان فى وضع المشى ، ساق للخلف وأخرى إلى الأمام ، وسوف تتغير هذه الحركة بضع مليمترات فى الصورة التالية ، وهكذا .. بحيث يخرج من الكادر تماماً فى آخر صورة.

(انسحاب هادئ من الصورة ومربك ، يقتضى منطق السرد أن تكون حركة الجسد فى إتجاه الداخل ، حيث تعنى الصورة عالم الموتى ، فالقراءة المفترضة أدخل هنا لتخرج من هناك ، هل صدقت صديقك الشاعر .. كل شيء هنا والآن ؟).

أقول .. إنه انسحاب هادئ لجسد كان حاضراً فى العيون ببساطة يقطع المسافة بين الأتيليه ومقهى التكمية فى نصف ساعة ، سنجد وقتاً للكلام وتبادل الأسئلة التى نحتفظ بها من الثلاثاء إلى الثلاثاء ، وسنلقى بها دفعة واحدة وكأنه الثلاثاء الأخير فى روزنامة العام ، أمسك بجسده الهش وأدفعه ليفادى السيارة .. جميلة .. ليست السيارة طبعاً ، البنت التى تركبها .. السيارة أيضاً جميلة ، لكن أنظر إلى عبقورية الجسد فى تعامله مع الأشياء ، البنت بسيطة جداً وتلقى بجسد مبتدل ويتحدى العالم .. هل تكلمت مع طبيب ؟

إيلي .. إيلي .. لماذا شبيبقتنى ؟

أنت مشغول بجسدك أكثر من اللازم ، متى تفهم أن للجسد وعيه الخاص وإرادته المستقلة ، نحن لاختار أجسادنا ، ذات مرة قررت التخلص من جسدى .. كنت وقتها فى فترة التجنيد ، ولم تكن هذه الترهلات موجودة بعد .. لانتظر إلى الآن .. كان جسد شاب قوى أعوه خصيصاً للموت برصاصه من عدو موجود بالضرورة .. هل جربت ركوب القطار الحربي ، على الأقل عندك فكرة عن الأجساد التى تتدافع داخله ، عندك فكرة عن الظلام والبرد الذى يوجع العظام.

أنت كتبت قصة عن شيء كهذا .

ولكنى أحذتك عن الذى لم أكتبه ، تخيل هذا الوضع ، أنا على سلم القطار ، أنا الأخير بين كل

هذه الأجساد التي احتشنت على السلم ، الأجساد التي شحناها لصنع الملاحم ، أنا الذى اختاروه ليضغطوا بأجسادهم على جسده ، ويلقوا به إلى الخارج كزائدة بودية ، فى كل رحلة كنا نسمع عن أولئك الذين يسقطون من القطار ولايتركون أى أثر سوى صرخة لايسمعاها إلا من عليه الدور فى السقوط ، أقصد من سيصبح الأخير على السلم ، من سيعمل قابضاً بكلتا يديه على .. على أى شىء صلب وقوى ، وقادر على احتماله واحتمال الأجساد التى تضغط عليه وتدفعه للخارج .. ستصبح ساذجاً مثلهم إذا فسرت حكايتى على طريقة إيسن .. أنا أحبك عن الألم الذى يعرض الجسد ، والخوف الذى يوجع الروح ، لم يكن ثمة شىء يخلصنى من كل هذا سوى أن أترك قبضتى ترتخيان ، كم هو جميل أن تتخلص من عذابك مرة واحدة ، كنت أشعر بلذة تشبه القذف أتوق بعدها لنوم هادئ بلا أرق .

إيلي .. إيلي .. لماذا شيققتى؟

أنت لم تصدقنى إذن .. أقسم لك لم يكن فى نيتى أى نوع من المقاومة ، لكن جسدى هو الذى قاوم ويبدأ تشبثاً بقوة غامضة ، وفى تلك اللحظة كان جسدى خفيفاً وكأن الأجساد التى تدفعنى لأوجد لها .. إذا أردت أن تتخلص من الموت .. كل ما عليك هو أن تموت .
أشار بإصبعه وقال .. المستشفى هناك .

أعرف مكانها لكنى خائف .. خائف مما رأيته فى الحلم ، خائف أن أرى نفس المشهد مرة أخرى .. أعرف أنه مجرد حلم ، وأنتى استيقظت فوجدت نفسى على سريرى ويجوار زوجتى ، ولكنه حلم له قوة الحقيقة ، تجعلك تشم رائحة الدم ، وترى تفاصيل الجسد الملفوف فى بياض الكفن ، وتحس بزويته .

يد من تلك التى عرضت على ألجوم الصور ؟ يده هو ؟ هل صدقتى ؟ كنت أمزح لما قلت .. إذا أردت أن تتخلص من الموت ، كل ما عليك هو أن تموت .

وأنت قرأت الصورة كما ينبغي لنا لقد .. علاقتنا بالأدب سوف تقتلنا جميعاً ، يوماً ما سوف يرسلون لنا نسخته المعدلة سيكون مرحاً أكثر ويخلصونه من عادة التدخين ، والمواعيد المضروبة وسيتمكن من مضاجعة الفتيات بلا خوف من الإيدز ، أين نحن ذاهبون ؟

تتخيل أنت كم عدد الذين يمضون فى جنازة أديب ؟ أنا شخصياً لم أمش فى جنازته ، سئمت مشهد الجنازات .. ولم تعد تحرك إصبعى ، فى طفولتى كنت أسكن فى طريق المقابر ، وكان ثمة قبر ينبغي أن يعبره المشيعون ويضطروا للانحناء قليلاً ، أحياناً كنت أحلم بنفسى فى القبر والموتى يطاردوننى ، تعرف ؟ .. هو صدقتى لأنه يؤمن بقوة الكلمة .. هراء .. قوة الكلمة .. قوة الحلم .. قوة

الحياة .. الناس يموتون بدون سبب علمي .. العلم أيضاً هراء.

على أى حال سيحدث بعد ثلاثة شهور من الآن أن أرى الصور ، وأرى سيداً يخرج منها ، ويمشى فى زحام ٢٦ يوليو فى اتجاه طلعت حرب ، حتى الموتى عليهم أن يقطعوا ذلك المشوار الذى قطعه الأديب الجنوبي لأن هذا مكتوب فى روايتى ، وأتوقع الآن أن أراه يعبر الطريق بين السيارات بلا خوف من الموت ، هذه المرة سيكون وحيداً ، لن تجد عاطف عبد العزيز ولاناصر البدرى ولاعماد غزالى ، وربما يفعلها لأول مرة ، يضع يديه فى جيبى بنطاله ويصفر بصوت عال ويمزح المارة ، هل تشك فى قوى العقلية ، لا بأس .. إن لم تشك فأنت مجنون .

- أين نحن ذاهبون .. لنبحث عن الحقائق فى الأحلام ؟

اسمع يا محمود .. الذى رأيته هو سيد ، وهو الآن ينتظرنا فى المقهى .. صدقتى هذه المرة .. هل ستأتى معى ، سنقطع هذا الطريق حتى ميدان الأوبرا .

- ميدان الأوبرا ؟ هل غيرت اتجاهك ؟

دعنا نراوغ الأحلام ونعمل بمنطقها .

سنمشى إلى ميدان الأوبرا لنخدعها ، فالاتجاهات فى الأحلام تتساوى ، هل ستأتى معى ؟ .. اتبعنى لو أردت ولا تدعنى أفقدك .

أنت بالفعل فقدته .. أنظر خلفك أين هو .. أنت وحدك الآن ، وهذه هى الطريقة الوحيدة لتقابله ، أنت وحدك تعرف المقهى ، أنت وحدك الذى تعبر زحام ٢٦ يوليو ، وتمر على بائع الجرائد بمحطة الرمل ، وتذكر ماحكاه أحمد حميدة من محمد حافظ رجب ، حكاية الأديب الذى باع اللب والسودانى من أجل لقمة العيش ، الأديب الذى كتب كل قصصه على الرصيف وفى ميدان عام بين الناس ، قصص غريبة مجنونة تشبهنا ، أنا سمعت هذه الحكاية أكثر من مرة .. هل هذا هو كل ماتبقى للأدباء من مجد ؟ حكايات عنهم ، حكايات لهم ، حكايات و.. حكايات ، عن لحظات البؤس والتشرد ، عن سرقات الكتب والصلصة على خلق الله ، والتوسط للعلاج على نفقة النولة ، حكايات عن مظاهرات خاضوها ، ونساء ضاجعوها سراً ثم فضحتهم الحكايات .. من سيحكى عن موتهم ؟ من يقوم بدور عجوز الملاحم ويحكى الآن .. سيبدأ بكان لأن هذا ضرورى فى الحكايات ..

(كان محمد حافظ رجب يجلس بين اثنين على منصة من قماش الخيامية ..

لا .. لست متأكد أنه هو ، أنا حتى لأعرف شكله ، ولكن من غيره سيجلس فى محطة الرمل مطلقاً لحية ، ومسريلاً بالمسابع وحوله اثنان من المريدين ؟ هو مجنون الإسكندرية ، عراف أحلامها وسيد هلاوسها .

وكان سيد عبد الخالق يقف على بعد خطوات من المنصة مع ناصر البدرى ويجوارهما بنت جميلة .. كم أكره هذا النوع من الكلمات .. بنت جميلة .. وكأن الجمال شيء واحد ومتفق عليه .. وكأنتي عندما أقول هذا يشعر الناس بما أشعر ، سأقول لهم فى القبو .. إنها كانت جميلة على نحو يثيرنى ، أنا عجوز الملاحم ، البنت سمراء ونحيفة وحزينة .. هل يكفى هذا ليشعر ناصر بالغيرة وأشعر أنا بالإثارة ؟

- الغيرة (قال محمود) لا أحد أحب سيد مثل ناصر .. كاد يقتل نفسه بإجده - اسمع يامحمود .. الأحلام هكذا .. أما أن نصدقها أو نظل مستيقظين إلى الأبد ، اجتهد أنت وفسر لى .. لماذا يشعر ناصر بالغيرة ، ناصر لم يشعر بالغيرة لأن سيد امتلك البنت ، ناصر شعر بالغيرة لأن سيد استأثر بحزنها .. الحزن لا الجمال هو فتنة ناصر .. ناصر هذا يود لو يستأثر بحزن العالم .. فمن ينكر عليه هذا ؟

(وكان الفتى يمد كفه إلى العراف . كف تقوَّح منها رائحة عطر .. البنت الواقفة خلفه تتساقط منها قطع ذهبية صغيرة ترن على الأرض بصوت مكتوم ، ناصر يلتقط القطع الذهبية من تحت قدميها ، يضع واحدة فى كف العراف ثم يمشى فى اتجاه البحر ، العراف يفهم أن القطعة من أجل سيد فيبتسم ، البنت أيضاً تبتسم .. البنت فعلاً جميلة ، هناك قوة قديمة تدفعنى لقول هذا ، البنت فعلاً جميلة ولكنها نفس البنت التى رأيتها تمشى فى جنازته بخفة ، وتصفق فى حفل تأبينه بمرح وكأنها تخلصت من أحزانها مرة واحدة ، أنا نفسى شعرت بالغضب والخوف على ناصر ، قد يصيبه برد ، أو يغمره الموح وهو يمشى على الشاطئ حافياً يلتقط الأصداف ، فيما وقف سيد أمام العراف ليعرف منه نتيجة المباراة المتوقعة ، هذه المباراة لن تنتهى أبداً ، والعراف نفسه لن يعرف إن كانت الكرة هى رأسه أم رأس الرجل) .

- اسمع يامحمود لو اقتضى الأمر سأذهب إلى المقهى وحدى ، يجب أن أقابل سيد وأقرأ عليه قصتى الجديدة ..

العقيقة الحمراء

اسم له رنين يذكر بك أيام كان للأبناء سميت العشاق العظام ، هل جريت الحب أيها الولد التسعيني .. أنا من جيل ضائع الحب والحرب على سرير واحد .. جملة بنت وسخة لامعنى لها .. كل رصيدها من القيمة هذا السجع الذى يشبه حياتنا ، ولكنى فخور بحياتى الثقافية بأخى .. على الأقل لم يهزمنى الموت ، لم ينل منى حتى الآن ، أقلت من مذبحه الأربعين التى كتبت عنها صفاء عبد المنعم سبع قصص ، ثم ألهمتها رواية كاملة لم تعجبني ، والآن عندى شعور بأثنى لن أموت

قبل أربعين أخرى ، أربعين أكتب فيها معاشته فى الأربعين الأولى.

أنت لم تجرب هذا الإحساس ، عندما تكتشف بعد أربعين عاماً أنك لم تعيش يوماً كما تحب ، عشت دائماً من أجل أشياء تصبح بلا قيمة بعد الأربعين ، كنت تعبد آلهة وهمية ، أربعون عاماً تستيقظ كل صباح لتبصق مرارة الليلة الفائتة ، وفى المساء تمتلئ بخيانات جديدة . حصيلة يومك التى جمعتها من الباصات ومحطات السكك الحديدية ومقاهى وسط البلد ، أنا لم أكن شجاعاً ولا يحزنون عندما تركت يداى ترتخيان ، واشتبهت السقوط الحر تحت العجلات ، أنا كنت مدرباً على الموت جيداً ، إنه خطأ سيد ، من حدثه عن الشجاعة ؟ من قال له يبتسم فى وجهى ويحتضننى فى آخر مرة ؟ أنا لم أطلب منه أن يقرأ كتابى الأخير ، أو يقول لى رأيهِ ، فلماذا أصر على إبلاغى برأيه فى المهاتفة الأخيرة وكأنه يسلم متعلقاته قبل الرحيل .. هكذا ليبدو بريئاً وبلا مسئولية ؟ وكأننا يخشى أن أطالبه برواية كازننتزاكيس التى استعارها منى ، كنت سأقول له ، إننى حصلت على واحدة غيرها ، وإن مشهد مضاجعة الجبل جميل فعلاً ، ولكنك بعد الأربعين ستغير رأيك ، انتظر حتى تكملها ، وستعرف أن أنصاف العلاقات شئ مرهق فعلاً ، كما أن أنصاف النساء مرفقات ، يعتقدن أن لديهن شيئاً هاماً يجب الحفاظ عليه ، أنا طماع كما قلت لك ، أما الحياة كلها أو لاشئ ليس عليك أن تتسول بضعة أيام أخرى تعيشها .. هذا حقا ياجدع .. ألا يفهم جوبو أن لنا كرامة أيضاً ؟

أنت خائف ؟

(ربنا يجعل كلامنا خفيف عليه يابو السيد .. أنا لا أعرف ، ثمة معلومات مهمة تتعلق بمصائرنا ويخفونها عنا .. ألا يدعو هذا للخوف . والأطباء أيضا لا يخبرونك بالحقيقة .. اتهم سفلة ، يعرفون كل شئ . ولكنهم يعملون لصالحه ، ياربى .. هؤلاء الكهنة يمكنهم قتلنا إذا أرادوا . دعنا لانقفر فوق الأحداث ، للقصص أحداث لايجوز القفز عليها لتبدو معقولة ، أنا أريدها معقولة وإلا مافائدة العقل الآن .. المشكلة أنني لا أعرف متى أتوقف ، فالقصص تسلمنى إلى الأحلام ، والأحلام تسلمنى للموت .. محمود حامد يعرف هذا جيدا .. كان يمشى بجوارى يقدم رجلاً ويؤخر رجلاً ثم فقدته تماماً .. كنت أعلم أنك هنا .. لماذا هنا بالذات ؟

أنت تقلد عادتك ياسيد .

ليس هذا هو المقهى الذى اعتدنا عليه ، هل شربت شيئاً ؟ هناك أخطاء فى النسخة التى معك . ولكنه على أى حال مكان مناسب لتبدو القصة معقولة ، سنبدو هنا وكأننا من أبطال الكوميديا الإلهية ، هذا المكان يذكرنى بالمقهى الذى كان يجلس فيه كمال عبد الجواد فى صباه .. مجرد قبو



مظلم وكتيب .. أنكر أن بنتى القهوجى كانتا شرموطتين ، وربما كانتا مصابتين بالزهرى أو شىء كهذا .. لماذا يقفز هذا المقهى فوق الأحداث الآن ليمعن فى قمعنا كما قمع كمال عبد الجواد .. عندى حل مريح لك .. كمال عبد الجواد لم يكن أفلاطونياً ولايخزنون .. كان عنيماً وكان تمهيداً طبيعياً لابن أخيه الشاذ ، انظر هاهو يجلس بجوار الباب المرسوم بعناية ليشعرنا بالخوف ، سيدخل التنويريون الآن ويمضون الساعات فى النظر من ثقب باريوس ، لو دقت قليلا ستراه ، مجرد ثقب صغير فى الباب ، أنظر لو أرئت ، الأمر متروك لك ، ولكن احذر أن تقع فى الفواية مثلهم ، الأفضل أن تختار لك مقعداً بجوار الباب ، وتنتظر حتى يبدأ الدراويش فى الغناء.

لايرضيك ذلك

عماد غزالي

اليُتم .. نعم اليُتم هو ما أشعر به منذ رحيلك . لماذا ذهبت ؟ ولماذا اخترت هذا الوقت بالذات ، تلك اللحظة التي أشعرتنا فيها بك وبقيمتك وبجمرة النور المشتعلة داخلك ، بإنسانيتك الفياضة ومرحك الخلاق ، بانتصارك على الضعف الإنساني ، بل وعلى ذلك المرض العصي .

لقد أشرق وجهك في تلك الأيام بعد شحوب ، واث فينا الطمأنينة واليقين بنجاتك ، بعد أن تقبلت نبأ مرضك الخطير بشجاعة الصديقين ، جعلتنا ننتصر على كل الهواجس السوداء ونؤمن بأنك ستظل بيننا ، وفي لحظة اكتمال اليقين بك ، وبحضورك القوي ، فجأة ذهبت .

كنت أقوى منا جميعا لكي تقفز إلي هناك بهذه السرعة والشجاعة والرُفعة ، لتتركنا نرتعد من الوحشة والبرد ، كأنك وحدك من كان يجمعنا ويأمننا ، ويمنحنا بشارة الخلاص ويثبت فينا شوق التحقق .

صدقتني ياسيد ، لم تكن مجرد صديق مبدع ، كنت أكبر من ذلك بكثير .. شطر الروح

واكتمالها ، بهاء الجسد وسخونة الدم وعمق الابتسام . كيف تنتزع كل ذلك وتمضي ، لجرد أن تصدق على تأويلك لحلم القلم الذي ينكسر ؟

من أين كنت تمنح إشعاعات التجدد ، والقدرة على الإنصات لاختلاج الذات ، وغناء لواعجها الغامضة ؟ كيف كنت تجلس بيننا لتحفو في عمق كل منا درياً واضحاً يخصك ، درياً يغصر بالآلم الحقيقي وبالمتعة الحقيقية والكلمات التامات شوقاً وعمقاً وطلاوة ؟

هل ستركتنا هكذا نستعيد ونستعيد ، ولاينفذ ما أودعته بأعماق كل واحد ، وكأنك كنت تخصه وحده ؟ كل من كتب نصاً كان يلهث إليك ، نتقاتل بالكلمات المفترقات ثم نصمت وننصت لفصل الخطاب حين تنطق أنت . نتحرق تلهفاً لـ : رائع ياورد ، تلك فريدة أخرى ، تقولها بالإنجليزية التي تعيشها كما تعيش لغتنا ، كنت تعرف أكثر وترى أبعد ، تفيض فتحكي كحكاء نادر ، فلتحم وتنضم بعد شتات واختلاف . هل كنت شاعراً ؟ لقد عرفنا بك الشعر لا كما عرفناه قبلك ، كنت تحفظ مقاطع كثيرة من الشعر الفريد ، نردها فننتبه ، وكأننا لم نقرأ لهذا الشاعر من قبل ، ولم نعرف تلك القصائد ، لأنك كنت تقع على أصفافها وأشدها ألقاً وصدقاً وجمالاً . كنت تحفظ لكل منا أنضع مقال وترده . راويتنا كنت وقاربنا الأول ، فلمن نقرأ ، ومن نستمع ونعرف ؟

كنت نافذتنا على الأنب الإنساني العريض ، تقبل بنهم على الإبداع الروائي والنقدي الغربي ، ثم تجلس إلينا فتحكي وننصت ونندهش ، وتمر السنوات ، فإذا الروائي الذي أخبرتنا عنه يفوز بجائزة كبرى ويترجم ، وإذا الكتاب النقدي وقد ذاع أثره وترجم ونشر فنطمئن إلى سبقنا بك وسبقك دوننا ، فكيف تسبقنا إلى الذهاب ونبقى نحن ؟

النسيان .. ذلك العدو الألد لكل قيمة ، هل يطولك ؟ يطول قامتك السامقة وعينيك النافذتين وابتسامتك الودودة ، وعباراتك المنحوتة من خفة دم وروح وذكاء لافت وقدرة خاصة على الالتفات للتفاصيل والعلاقات البعيدة ؟ لا أظن ياسيد ، فكما قرأت لك سطوراً أطللت على وجهها مشرقاً بهياً .

أن أذكرك دائماً ياسيد ، " هو أقصى ما أستطيع أن أمارس من الخلود أو الشقاء ، أطارد كل الأوقات (معك) ، فهي التي تمنحني روعة الإحساس بالحقيقة ، بالجنون لأنك رحلت . هل أنت ذلك الشخص الذي " يدخلنا نون أن نشعر ، لا .. بل يتسرب إلينا ليبنى عالماً ، ما إن يكتمل .. (حتى) يختفي " ؟ مثل ضُحى التي كنت تبحث عنها - لاتنس أن كتابك الأول : " الآخرون وأغنية لضُحى " هو أول ما جعلني أبحث عنك لأعرفك وأعرف ضُحاك - لكن ضحاك



تختلف بلا شك عن ضُحاي ياسيد ، ضُحاك ستبقى بعد ذهابك ، أما ضُحاي ، فقد هبت من القبر ، لتوسد بيديها كل ما كان ملكاً لى وحذى ، تلبست بالخيانة المركبة لكل ما أسكنته فيها. بكلمات الشعور الغبية ، تنكرت لى ولكلماتى ولروحى لحظة صعود روحك بالضبط. هل أدركت ياسيد لماذا يسكننى اليُتم منذ فعلتها ؟ العالم لم يعد هو ، والروح عالقة فى فراغ خانق ، ولانجاة لها إلا أن تعود . وأنا لا أستطيع أن أقول لك : انت الآن أو لا تأت أبداً ، لا ياسيد ، عد .. عد فى أى وقت تراه ، فستجدنى فى انتظار مستمر ، " أشتعل برغبة محمومة لا أفهمها ، شوق جامح إلى ما لست أعرفه تماماً ، وجه لم أكنه من قبل ، روح أخرى تعمر بما أخرجه من الحياة (معك) فوق طاقة الغد " .. كيف تقول كل ذلك وتخدعنا وتذهب ، لا ياسيد ، أنت لا يرضيك ذلك قطعاً ، لا يرضيك يُتمى.

على هامش السيرة

عاطف عبد العزيز

فينا ؟
لا .. لا أظنك تبدلت بين ليلة
ويوم
ثم إن الوقت فات كي أكرهك
سأقول :
هي الإشارات التي تومض في أجسادنا
وتختفي ،
حين نعبث عتبة النضج الناتئة
سأقول :
هي الإيماءات السماوية لانتخاب
الصديقين الجدد.

كما اتفقنا ،
الهنوي عربة تحتاج إلى حصانين
على الأقل
بما يعنى
أن متسعاً لا يزال هناك لاقتسام الشرود.
فيما بيننا ،
واقترسام البذاءة ،
بل
وربات البيوت الصغيرات.
فيم إذن رغبتك الأثمة في احتكار
ذاكرة المخدوعين



الجين الذى ربما شطرته المفارقة ،
 فالف انقسام الذات على
 ذاتها .
 مامن سبيل
 غير تنظيف التاريخ العائلى من اللذة
 (ها أنت تضحك مرة أخرى !)
 ما من سبيل
 غير اقتسام المشقات والمشاور
 الباقية .
 سنجر العربة ،
 ونجر العربة ،
 ونجر العربة .

(أخالك الآن تضحك)
 لا بأس
 حيث لامكان لنقاء السلالات
 من الطهر ،
 أو العهر .
 ترى
 أى واحد من جنودك الشيوخ
 لم يحفظ العهد ؟
 كأن يكون قارف البهجة ،
 أو استدرج قحبة عابرة إلى
 خلوته البعيدة ،
 فيأخذ جينها سكتة إلى خليلك
 الغافلة .

يوم عرس بنات الرب

فاطمة ناعوت

لم أتخذ بعد التدابير اللازمة
لكى أمضى
دعنا نرفع نخب " نابين"
فمن الثابت جداً
أن بنات الرب
سوف يسخرن كل فرجهن
ليوم كهذا
يملأن الهواء بملاحتهن
ثم لا يدمن لباقاتنا ثغرة
إلى قامته المديدة.
لذا
يلزم أن نصافحه الآن
ليوقع أوتوجرافاتنا
على عجل يليق بأنيب.
سنحفر وجوهنا فى ذاكرته
لئلا ينسانا
نحن الأوغاد الطيبين
وهناك
فى مقهانا الصغير،

لا تدعهم يمشون هكذا
أصدقاءنا
قف هناك
عند قوس الباب الوحيد
خذ يده بين كفيك
ولا تدعه يمر
قبل أن يعبر الثانية والستين
على الأقل.
احك له
عن أحفادنا
أحلامنا
قل إنى
أحمل عدد أيامه فى بطاقتى
وكما أفلتتا من التأميم عام مولدنا
يمكننا - بشئ من التحايل -
أن نخادع تكاثر الخلايا،
ونمر ،
ثم إنى



وفضاء يتسع لبهجت.
جمد الزمن حتى أعود
قف هناك عنى
تحت قوس الباب
ولا
تدعه يمر

الرياض ١٥ مايو ٢٠٠٢

كتب هذا النص قبل شهر من وفاة سيد عبد الخالق الروائى
المصرى بعد علمي بإصابته بالسرطان .

ستجد حقيبتى فوق الطاولة
نسيتهما يوم سفرى
دع بها غريبتى وقصورى الذاتى
وللم
قصاصات ورق
وبعض أحلام مكسورة
امزجها بحزن صادقك
يوم تركك الرفاق
واحدا فواحدا
وابتكر بمهارة لص
إكسيرا من حب البقاء ،

"بيرش النور فى الشارع .. ويناام مرتاح"

نص

مؤمن سمير

لما شدت أُمى الله يرحمها الغطا وقرأت قل أعوذ برب الفلق مسحت أنا عرقى وطبطبت على قلبى عشان النهجان قم بصيت فى الأرض . لو كنت بتصلى وتصوم ماكنتش الكوابيس تريخ فى حضنك كل ليلة ، ياأخى انطق بقالك شهر مابتكلمنيش . يا امه المكان ضلمة ورضوان الكاشف بيتكلم فى المحمول عشان فيلمه الجديد وأسامة خليل بيبنى مستشفيات مجانى للملايكة ، ماهو قضا عمره فيها وبقى عارف ميكانيكا السراير : إزاي بتعلى عشان تبوس راسك وإزاي تميل فى حضن المرضات والبلاط ، معادلات هروب الجلوكوز للوريد أو طيران الوريد للفضا .. فجأة يخش واحد رفيع وصوته واطى وتحت باطه كام كتاب بيتترجمهم من سنين ، فاكرين لما (فيض الجوارح) طلع فى التسعينيات والصدفة خلت لون الغرف زى الجثة الحيرانة ، مزرق وغامق وساكت ؟

الى بتقع مننا كل يوم ، جوارح تانية خالص ، مختلفة عن إحساسى وإحساسك بالبرد تملى ، بنتصفى حته حته ، بسن نكون أخف وأصفى .. حتى وانت هناك ، وبيع وطيب وراضى ، ياشيخ موت .. ياد يامؤمن خفف ربك من العالم ، الناس لسة جميلة بس تعبانه ومكثومة ، متقشاش على نفسك كده يا حبيبى ويطل تزعل عليا ، أنا هنا مرتاح ، أخيراً ، بنضحك ونسهر على القهوة لغاية



الصباح ، والضلمة بتتسبنا عمى البصيرة القديم ، ويبجى خالد عبد المنعم وفى إيدى الجابري
يرسمونا بدن واحد ، مافيهوش أى تشوهات .. إوعى حد يعيط علينا ، الملع بياأذينا إكمه بيغرق
الأحلام..

إيه يعنى ماخدتش منكم حاجة ومت فى مستشفى حقيرة ، برضه مش عارف أكره حد ، على
فكرة الكتب موجودة هنا وكل دقيقة يرشو علينا كبشة حسنات وبكدة توصل لقلوبنا نسبة من
توزيع المحبة عليكم .. مش مهم الجائزة التشجيعية ، ما انت جميل من غيرها .. والله عشان أمى
ياسيد تتبسط وتدعيلى من غير عتاب .. والليون اللى علينا ، ما انت عارف .. يالبنى البلد بلدهم
ولما تجيلنا بلدنا إحنا هنديك جائزة أكبر من حلاوة البنت « ميرفت » حبيبتك ، خمس يوسات
ألوانها مختلفة ويتاخذ الواحد وتطير ، من على قنديل وأمل ويحيى الطاهر وعبد الدايم الشاذلى
ومنصور محمد ، ويعدين نزور الكتبة اللى قاعد عليها جاهين وعبد الصبور وعاطف الطيب وحمدان
وفؤاد حداد ، فيه أحلى من كده ؟

أيوه السرطان وحش ونذل ، إنما أنا خلاص سامحت ، من يومين جالى وباس راسى وحلفلى
برحمة أبوه إنه مالوش ذنب .. ويعدين قاعد ياواد عندك بتهيب إيه ، اعترف بأه إنت مجرد جبان
إكتفيت من زمان بالينتا ، أدبنى خدت قلبك منك ومش هارجعهولك لو سقت عليا الأوليا .. إوعى
ياسيد إيدك ومتخضنيش ولاعايزك تسلفنى روحك كل يوم اتنين ولو افكرتك بعد النهاردة هاتمشى
فى وسط البلد وأغمز لعيون الموت الجافى ، المرشوشة هناك..

فى انتظار مرورهم من هنا

نجاهة على

بجواره	لم أجرؤ على الدخول
سوف يبدأ	إليه
- لما يرانى -	مرة أخرى،
بأن يوقفنى	هجرته أنا أيضاً
بيده	مثل باقى أصدقائى
وهو يضحك	الحمقى ،
فى ثقة .. من	المقهى البائس
أفرطوا فى حب	الذى شاخت
الحياة	أوراقه الآن
وأبتسم ثانية	وبدأت فى التساقط ،
حين يهذى منتشياً	أزداد كذلك
بتلك الهواجس التى	عتمة وكتابة
تحيا	منذ أن تركته أنت
	- أيتها النحيل الشاحب -

في صدره
مطمئنة
كنت أتحسس جسدي
البارد
وأنا أراقب المقهى
من بعيد
بعيون لص خائب
يجتهد أن يفهم
شيئاً
دون فائدة
فأراه جالساً
أمامي
على نفس المقعد
في ركنه المظلم ،
يدخن في هدوء
يخبئ بقايا حزنه
في كتاب مفتوح
ما الذي يقوله إنن
هؤلاء البلهاء
وكيف صدقت
أنا كذبتهم
بهذه البساطة
وأخلفت موعدى
معه !

فهل سيففر لى
هذه المرة
أيضاً ؟
أظنه سيأتى ثانية
قلن تريحه الجنة
كثيراً
بجدرانها العالية
وأبوابها الكثيرة
المغلقة
كما أن ليس بها
أشرار يشبهوننا
وحتماً سيحرض
رفاقه
ضد الملائكة الطيبين
كى يخرج
إلينا
ساعة
يوم الثلاثاء
يعرف أنتنى
على حافة المقهى
أنتظره ويبدى
قصيدة
عله يمر من
من هنا .

أكاسيا ..

ناصر رباح

خطايا « رباح » (٢) الأكيدة.
وتطلق فينا حماماً ، وظلاً ، و « أغنية
لضحي » (٣)
فهل كنت يا " سيداً وحضوراً "
تلقى بقية أحلامك
لوعة .. لوعة
وحصاة .. حصاة
إلى بترك الغائضة !!!
قائظ شمس يونيو
قائظ .. قائظ
وأنا سوف أهدى : أكاسيا .. أكاسيا ..
حين يعبرني باص يونيو العتيق
ويتركني خلفه .. كفتار ،
أنسكب على الطرقات صباح مساء
أتحسس الطعنة النافذة

قائظ شمس يونيو ..
وأنا لم أشترب بعد قبة ،
ولم أصطبب قلبي للتهيدة أو قصيدة ،
والأغانى ليس تمد يديها إلى
فى مثل وقت كهذا ..
بيد أن الأكاسيا تدل الظلال على النافذة
تدل الحنين عليك
على زهر المتعالى ،
جالساً على ضفة العين .. ويريدى
تقرأ فى بريدك القديم .. ويريدى
تمر على الأصداق
- كيف صاروا قدامى -
تمر على معرض للكتاب ،
على الأتيليه ، أشعار ريتسوس ،
ميدان رمسيس ، حكايات محفوظ ، كوبرى

غمرة ،

شارع .. أنت تشمقه لظلال الأكاسيا .
تهمس « للبدرى » (١) المتشكك ،

١-٢ من أصداق الراحل

٢ - مجموعة قصصية له.

بيلوجرافيا

القاص والمترجم الراحل : سيد عبد الخالق

- السيد عبد الخالق محمد
- الاسم الأدبي: سيد عبد الخالق
- ولد بالقاهرة فى ٢٥/٩/١٩٦٤.
- تخرج فى كلية التجارة - جامعة عين شمس.
- بدأ ينشر أعماله القصصية منذ عام ١٩٨٧ .
- بدأ الاهتمام بترجمة الإبداع والنقد والمقالات عن الإنجليزية من بداية التسعينيات.
- شارك فى إصدار وتحرير مجلة " إيقاعات " التى صدر منها عددان فى عامى ١٩٩٢، ١٩٩٤ وعدد من الكتب الإبداعية والنقدية.
- عمل بإدارة النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة منذ عام ١٩٩٤ وشغل منصب مدير تحرير سلسلة إبداعات.
- حصل على عدة جوائز أدبية من هيئة قصور الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة ، كما حصل على جائزة الإبداع الفكرى بين الشباب العربى (د. سعاد الصياح) عام ١٩٩٠

- فى مجال القصة القصيرة عن مجموعته : " الصعاليك يجربون الغضب " .
- نشر قصصه وترجماته فى معظم الدوريات الأدبية المصرية والعربية مثل :
- مجالات : القاهرة - إبداع - الثقافة الجديدة - فصول - إلرافد - نوافذ - المدى -
- القصة - الجسرة - أخبار الأدب - العصور الجديدة - الحرس الوطنى .
- وصحف : الرياض - الشرق الأوسط - الحياة .
- صدر له :
- مجموعات قصصية :
- ١- الآخرون وأغنية لضحى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - إشراقات أدبية - ع ٧٩ -
- سبتمبر ١٩٩٠ .
- ٢- الصعاليك يجربون الغضب - دار سعاد الصباح - ١٩٩١ .
- ٣- فيض الجوارح - هيئة قصور الثقافة - أصوات أدبية - يناير ١٩٩٥
- ترجمة :
- ١- أساطير (رولان بارت) - أفاق الترجمة - ع ٥ - هيئة قصور الثقافة - نوفمبر ١٩٩٥
- ٢- رعب فى مسرح سكاللا (رواية : دينو بوتزاتى) - دار سندباد للنشر والتوزيع -
- القاهرة - ١٩٩٩ .
- ٣- تاريخ حصار لشبونة (رواية : خوسيه ساراماجو) - العصور الجديدة - القاهرة -
- ٢٠٠٠
- ٤- تى جين وأخوته - (مسرحية : ديريك والكوت) - نشرت بالعدد الأول من مجلة
- إيقاعات ، إبريل ١٩٩٣ - ونشرت بمجلة المسرح .
- أعمال معدة للنشر :
- ١- كل أبناء الرب (رواية) - دار ميريت للنشر .
- ٢- شارع الملك - مجموعة قصصية .
- ٣- خرافة الغرب - الدور العربى فى أوروثا العصر الوسيط (ترجمة) .
- ٤- العودة والصمت وحرارة النهار - (٣) مسرحيات لهارولد بنتز (ترجمة) .
- ٥- مجموعة كبيرة من القصص والقصائد والمقالات المترجمة لكتاب من أوروبا وأمريكا
- اللاتينية وأفريقيا وآسيا .

أثر "جمهورية أفلاطون" في فكر الفارابي والقرامطة

د. محمود إسماعيل

لسنا من المعولن كثيرا على آلية «التأثر والتأثير» في دراسة الفكر، تلك التي ابتدعها المستشرقون وعالجوا الفكر الإسلامي من خلالها، رادين الجوانب الإيجابية فيه إلى المرجعية اليونانية.

لكننا مع ذلك: لانكر حقيقة تأثر اللاحق بالسالف دون أن يفقد الأول استقلاليته المنبثقة أصلا من استقلالية الواقع التاريخي الذي أفرزه وخلقه وأعطاه سماته المميزة.

لانكر أيضا أن الأفكار إنجازات تصبح ملكا عاما وراثا إنسانيا مفتوحا منذ إنتاجها ومشاعا مشروعا ينهل منه اللاحقون، دونما ضرورة للجزم بتبعية اللاحق للسالف.

فتطور الفكر عملية عقلية مستمرة ومتصلة، والإبداع في مجاله لايتأتى بالقطعية مع الماضي، بل يكون نتيجة تراكمات يجرى استيعابها وتمثلها كشرط أساسي للتجديد والتطوير والابتكار. على أن صيرورة الفكر وسيرورته مرتبطة أساسا بحركية التطور السوسيوي- تاريخي الذي يعد حجر الزاوية في إنتاج الأفكار وصياغة الإبداع تأسيسا على

ذلك ، يجرى التأثر بأفكار سابقة بعينها في ظروف تاريخية مشابهة برغم الاختلاف الزماني والمكاني . ولأن التاريخ لا يعيد نفسه - فيما نرى - فإن عملية التأثر تلك لا تكون محض محاكاة واقتباس ، بقدر ماتعيد صياغة الفكر المؤثر السابق صياغة جديدة مبنية من الواقع ' الزمكاني' الجديد.

تلك مقدمة لازمة وجب التنويه بها ونحن نحاول رصد المؤثرات اليونانية في الفكر الإسلامي عموما ، دون أن يكون اليونان بالضرورة مرجعية هذا الفكر ، كما حاول القائلون بنظرية « المركزية الأوروبية » ، سواء من قبل المستشرقين أو من لدى بعض الدارسين العرب المولعين والمبهورين بمنهجية " التأثر والتأثير " . فالفكر اليوناني حقيقة شكل الغطافة في تاريخ الفكر الإنساني العام ، وما كان بالإمكان تحقيق ذلك دون استيعاب الفكر السابق في حضارات الشرق القديم . وما كان للفكر الإسلامي أن يشكل ذات الانعطافة - خلال مرحلة تاريخية تالية - دون استيعاب الموروث اليوناني وغير اليوناني ، وتمثله ونقده ، ومن ثم تجاوزه ، ليصبح بالمثل أساسا لانعطافة تالية أنتجها العقل الأوروبي الحديث (١).

في إطار تلك الرؤية نعالج موضوع هذه الدراسة عن تأثير الفكر اليوناني في نظيره الإسلامي عموما ، نون أن يفت ذلك في استقلالية الفكر الإسلامي النابعة أصلا من واقع المجتمعات الإسلامية.

وإذ نقصر مجالتنا على مدى تأثير أفلاطون عموما وفكره السياسي خصوصا في فكر الفارابي السياسي والتجربة القرمطية ، فهذا لا يعني الحط من قدر الفكر السياسي الإسلامي بحال من الأحوال ، لا شيء إلا لأن وفود فكر أفلاطون لم يكن اقتباسا أو نقلا ، بقدر ما كان استرشادا وإفادة وطرحه طرحا نظريا جديدا وتطبيق هذا الطرح الجديد عمليا في بيئة إسلامية ، في حين أن هذا الفكر الوافد ظل في المجتمع اليوناني محض تصور « يوتوبيا » لم يدخل حيز التطبيق ، وربما يمكن تعليل ذلك بأن أصوله كانت مستمدة من مجتمعات شرقية . إذ من المعلوم أن أفلاطون تأثر بالفكر الآسيوي عموما وبالفكر المصري خصوصا ، حين زار مصر وانبهر بحضارتها.

أما عن سبب اختيار نموذجي الفارابي والتجربة القرمطية بالذات كحقلين معرفيين تأثرا بفكر أفلاطون السياسي ، فلم يكن اختيارا مجانيا . ذلك أن الفارابي أبدع « مدينة فاضلة » على غرار « جمهورية أفلاطون » ، كما أنه كان منتشيا إلى الحركة القرمطية الشيعية التي تبنت فكره السياسي بدرجة أو بأخرى وأخلت حيز التطبيق العملي بعد أن كان محض « يوتوبيا »

نظرية ومثالية . بل إن « حمدان بن الأشعث » مؤسس النواة القرمطية . كان من تلامذة الفارابي . لذلك سرت آراء أفلاطون في تصور الفارابي عن مبادئه الفاضلة التي تحققت بالفعل في التجربة القرمطية.

أما عن تصور أفلاطون فقد بسطه في كتابيه « الجمهورية » و « القوانين » . وقبل عرض هذا التصور ، نلاحظ أن المجتمع الأثيني الذي عاش فيه أفلاطون كانت تسوده الديمقراطية . وهي صيغة رفضها أفلاطون بعد أن تحولت إلى فوضى تصدى لإصلاحها بطرح آرائه السياسية.

ومعلوم أن أفلاطون كان ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية ، لكنه مع ذلك كان ميالا إلى الطبقات الشعبية التي عانق طموحاتها في تحقيق العدالة وترسيخ القانون ، فضلا عن تبنيه نوعا من الاشتراكية التي تكفل حياة كريمة لجمهور الفقراء والمستضعفين (٣) . وسنلاحظ أن الفارابي والقرامطة تبنا نفس المشروع الإصلاحى السياسى والاجتماعى ، نتيجة تسلط الإقطاع العسكرى وما ترتب عليه من لوائح اقتصادية ونزعات عرقية وتدهور فكرى .

كانت فلسفة أفلاطون وآرائه في الميتافيزيقا تحمل أيضا أبعادا سياسية واجتماعية إصلاحية . فغاية الفلسفة - في نظره - هي " الحكمة المتصلة بتنظيم الدولة والأسرة " (٤) . ومن طريق الحكمة يمكن وضع حد للتشرذم والفوضى والفساد السياسى الذى عزاه إلى الأوليجركية الحاكمة الحائزة للثروة (٥) . لذلك تصدى أفلاطون للحملة على « البلوتوقراطية » والديموقراطية في آن .

لتحقيق فلسفته السياسية انطلق أفلاطون من المبادئ الأخلاقية لدين متطهر بالحكمة والمعرفة ، يتبنى مبادئ الحرية والعدل والتكافل الاجتماعى ، فضلا عن حاكم مستبد مستنير يتبنى تلك المبادئ ويعمل على تطبيقها . هذا بالإضافة إلى شعب يحترم القانون وتقاليده الأسرة (٦)

مجتمع هذا شأنه يؤسس وفق نظام شيعوى يقوم على تقسيم العمل حسب فهمه لطبيعة النفس الإنسانية . إذ يرى أنها تجمع بين قوى ثلاث ، القوة العاقلة ، والقوة الغضبية ، والقوة الشهوانية . تأسيسا على ذلك يرى أن النظام الأمثل لابد وأن يستند على هذا الفهم للطبيعة القطرية للنفس الإنسانية . فالنفس العاقلة يستمد منها - في جمهوريته - فئة الحكام . ويعبر الحراس (الجيش) عن النفس الغضبية ، في حين تجسد النفس الشهوانية في جماعة

المنتجين.

وعنده أن تلك الفئات الثلاث يجب أن تنشأ منذ الطفولة وفق نظام تربوي يناسب كل فئة من هذه الفئات فالحكام يجب أن يحصلوا المعارف حتى يصلوا إلى درجة الحكمة ، والحراس ينشأون على قيم الشجاعة والمخاطرة والمنتجون تغرس فيهم قيم حب العمل والعفة والاعتدال (٧) ويجمع الجماعات الثلاث رباط الإخوة والمشاركة والتعاون والتكافل والمساواة ، بما يكفل سعادة الجميع .

صاغ أفلاطون هذه الأفكار من ينبع شرقية فضلا عن دراية بأحوال المجتمعات اليونانية، خصوصا المجتمع الإسبرطي . وإذ لم يقدر له تطبيق هذه الأفكار ، فقد غدت ميراثا إنسانيا عاما أثر في الفكر السياسي خلال العصور التالية (٨)

وفي هذا الإطار تأثر الفارابي في منظومته الفكرية السياسية - التي ضمنها كتابه " آراء أهل المدينة الفاضلة " - بالنسق الأفلاطوني : خصوصا وأن ظروف مجتمعه كانت مشابهة لأحوال المجتمع اليوناني في أيام أفلاطون ، من حيث التشرذم السياسي ، وفساد الأرستقراطية الثيوقراطية والعسكوتاريا الحاكمة ، وتقش الجائحات الاقتصادية ، وغلبة النزعات العنصرية ، وسيادة الفكر النصي الأشعري.

تصدى الفارابي لصياغة مشروع إصلاحى - شأنه شأن أفلاطون - يضع حدا لتلك المفاسد ويقدم تصورا لمجتمع فاضل . ولاغرو ، فقد كان شيعيا إسماعيليا على صلة بالدعوة القرمطية ، أى أنه كان ينتمى إلى قوى المعارضة .

لذلك ، استلهم آراءه من مصادر شتى إسلامية ويونانية. وحسبنا الإشارة إلى تصنيفه مؤلفه " مختصر القوانين " لأفلاطون تدليلا على تأثره بفكره السياسي كم أن فلسفته العامة - شأنها شأن فلسفة أفلاطون أيضا - حملت بصمات مشروعه الإصلاحى وجرى تكريسها لخدمته:

وإذ عول أفلاطون على الأخلاق المستمدة من الدين ، فقد أفاد الفارابي من " أخلاق أرسطو في هذا الصدد فضلا عن القيم الأخلاقية التي تضمنها المذهب الشيعي (١٠) . لذلك أصاب من ذهب إلى تعويل الفارابي على آلية « التأويل » للمواعة بين الدين الإسلامى وبين مشروعه الإصلاحى (١١) الذى تبنى قيم « النظام والوحدة والعدالة » (١٢) . وهنا يبدو تأثره بتصور أفلاطون ، وإن لم يشاركه الرأى فى مفهومه عن العدالة ، إذ بينما أنطاها أفلاطون بالشيوعية . أرجعها الفارابي إلى المفهوم الإسلامى للعدل الاجتماعى.

كما شارك أفلاطون فى التعويل على الفلسفة فى تطهير الشريعة - شأنه فى ذلك شأن إخوان الصفا - وفى هذا الصدد وفق بين الحكمة والدين : على أساس أن كلا منهما ينشد الحق والخير والجمال . (١٣)

وفى هذا المجال غلب الفارابى - شأنه شأن أفلاطون - الغايات والمقاصد على الجانب المعرفى فى نسقه الفلسفى ، بحيث كانت فلسفته ذات دلالات سياسية واجتماعية عن مشروعه الإصلاحى (١٤)

أما عن فلسفته العملية (١٥) : فقد ضمنها كتابه « آراء أهل المدينة الفاضلة » الذى تأثر فيه بأفلاطون بخصوص تصويره عن « رئيس » مدينته ، فبينما جعله أفلاطون حكيما صارما مستبدا مستنيرا ، صاغه الفارابى حسب التصور الشيعى للإمام العادل الحكيم القادر على لم الشمل وتحقيق الوحدة والنظام (١٦) . كما أعتمد نظام التربية القائم على قيم الدين والحكمة فى أن ، إذ يرى الفارابى - كأفلاطون - ضرورة تربية الفرد كأساس للتجانس بين أفراد المجتمع ، تأسيسا على أن الإنسان كائن اجتماعى بالطبع . كما تأثر الفارابى بأفلاطون فى كون مشروعيهما يستهدف الإطاحة بالارستقراطية البلوتوقراطية باعتبارها مسئولة عن حالة التردى ، كذا تبنى ملموحات الطبقة الوسطى وطبقة العوام فى تحقيق العدل الاجتماعى وإلى جانب الحرية السياسية ، على أساس أن « السعادة لا تتحقق إلا بفعل اختيار » . هذا بالإضافة إلى ترسيخ مبدأ التعاون بين الحكام والحراس والمنتجين . لذلك لم يخطئ من ذهب إلى أن « جمهورية » أفلاطون « لم تكن بمنأى عن تصور الفارابى وآرائه فى الاجتماع البشرى » (١٧) . ومع ذلك تعد آراء الفارابى فى مجملها نتاج معارفه « المستقلة » المنبثقة أساسا من معطيات عصره وواقع مجتمعه .

وإذ أثرت آراء أفلاطون فى الفكر السياسى لاحقا فإن آراء الفارابى كان لها تأثيرها الإيجابى فى فكر « إخوان الصفا » و« حركة المريدين » بالأندلس والدولة الموحدية بالمغرب ، والدولة القرمطية بجنوب العراق والبحرين .

على أن تلك المؤثرات « الفارابية » - الأفلاطونية « بلغت ذروتها فى التجربة القرمطية . وإذا كنا نفتقر إلى « أدبيات » مفكرى القرامطة التى تكشف عن فكرهم السياسى ، نظرا لفقدان مصنفاتهم فى هذا الصدد ، فإن تلك المؤثرات تظهر بوضوح فيما سطره المؤرخون عن أحوال المجتمع القرمطى . ومع ذلك تختص التجربة القرمطية بسمات مميزة بعضها مخالف

للتصورات الأفلاطونية ومعظمها مساير لها .

أما عن ممكن الاختلاف ، فيتعلق بطبيعة النظام السياسى الذى ينطوى على بعد "ديموقراطى" مغاير لآراء أفلاطون الذى حمل على الديموقراطية واستبدالها بنظام « المستبد المستنير».

وعندنا أن القرامطة فى هذا الصدد استمدوا نظامهم من مبدأ « الشورى» الإسلامى ، فاختلفوا فى ذلك مع تصور الفارابى عن « رئيس المدينة » وثيق الصلة بالفكر السياسى الشيعى ، ولاغرو ، فالحركة القرمطية التى بدأت ضمن الدعوة الشيعية الإسماعيلية ، مالبثت أن استقلت عنها لأسباب لايتسع المجال لذكرها . ومن ثم طبقت مبدأ الشورى الإسلامى من خلال صياغته فى نظام « العقدانية » ، أى تقييد سلطة الحاكم والحد من صلاحياته فى تسيير أمور الدولة . وفى هذا الصدد اعتمدوا نظام « الأشيرة » الذين يختارون من حكماء المذهب ، والذين لا يصدر الحاكم قرارا إلا بعد موافقتهم (١٨).

وفيما عدا ذلك كانت نظمهم العسكرية والاقتصادية والاجتماعية متأثرة - بدرجة كبيرة - بآراء أفلاطون . فقد خصصوا طائفة تحترف الحرب وتعد إعدادا عسكريا منذ الطفولة ، ولاتشغل عن الحرب بأى أمور أخرى (١٩) . أما الطبقة المنتجة فكرست للعمل فى مجالات الزراعة والتجارة والحرف والصيد البحرى . وجرى الاهتمام بالعمل الينوى باعتباره عملا فاضلا تختص به طائفة من الرجال والنساء والأطفال (٢٠) ، تأثراً بآراء أفلاطون فى هذا الصدد .

وعلى الصعيد الاقتصادى - الاجتماعى ، جرى تطبيق آراء أفلاطون فى « الاشتراكية » بعد إلباسه ثوبا إسلاميا . إذ أقروا بنظام « الألفة » الذى بمقتضاه تجمع الأموال الناتجة عن حصاد الأعمال . ويجرى توزيعها على الجميع بالتساوى كما حرمت الملكية الفردية ، اللهم إلا مايتعلق بالسلاح وأنوات الحرب . (٢١)

خلاصة القول ، أن آراء أفلاطون فى حقل الفكر السياسى والاجتماعى وجدت أصداءها نظريا فى فلسفة الفارابى العملية ، كما جرى تطبيق الكثير منها فى التجربة القرمطية بعد إكسابها مسوحا إسلاميا .

المراجع والتوثيق

- (١) عن مزيد من المعلومات : راجع
محمود إسماعيل : الخطاب الديني المعاصر بين التقليد والتجديد ، مبحث بعنوان « إسهامات الحضارات القديمة في الحضارة العربية الإسلامية » ، القاهرة ٢٠٠٤.
- (٢) من أسباب رفضه الديمقراطية ماجرى من إعدام أستاذه سقراط . لذلك تصدى لحضنها
- (٣) ول ديورانت ، قصة الحضارة ، مجلد ٤ ، ص ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، طبعة مكتبة الأسرة ، القاهرة د . ج .
- (٤) نفسه ، ص ٤٨٠ .
- (٥) نفسه ، ص ٤٨٤ .
- (٦) نفسه ، ص ٤٨٩ .
- (٧) سبائين : تطور الفكر السياسي ، الترجمة العربية ، ج١ ، ص ٢٨ وما بعدها ، القاهرة ١٩٦٨ .
- (٨) نفسه ، ص ٧٨ .
- (٩) محمود إسماعيل : سوسيولوجيا الفكر الإسلامي ، ج ٢ ، مجلد ٣ ، ص ١٣٦ ، القاهرة ٢٠٠٠ .
- (١٠) نفسه ، ص ١٢٩ .
- (١١) أنظر :
محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي ، ص ٢٤٨ ، بيروت ١٩٨٤ .
- (١٢) نفسه ، ص ٢٤١ .
- (١٣) محمود إسماعيل : سوسيولوجيا ، ص ١٣٥ .
- (١٤) حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة الإسلامية ، ج١ ، ص ٥٠١ ، بيروت ١٩٨١ .
- (١٥) تنوه بأن الفارابي هو الذي صاغ هذا المصطلح للتمييز بين مفهومه وبين فلسفة العامة .
- (١٦) محمد عابد الجابري : المرجع السابق ، ص ٢٤٦ .
- (١٧) رضوان السيد : الأمة والجماعة والسلطة ، ص ١٨٢ بيروت ١٩٨٤ .
- (١٨) محمود إسماعيل : الحركات السرية في الإسلام ، ص ١٣٦ ، بيروت ١٩٧٤ .
- (١٩) نفسه ، ص ١٣٦ ، ١٣٧ .
- (٢٠) نفسه ، ص ١٣٧ .
- (٢١) نفسه ، ص ١٣٦ .

الحسن بن الهيثم :

مؤسس علم الضوء والبصريات

وديع أمين

هو أبو الحسن أبو علي بن الحسن بن الهيثم. ولد في البصرة عام ٩٦٥ م . وكان قد تم نقل العلوم اليونانية إلى العربية وتهيأت الأسباب لظهور هذا العالم المبدع الذي طبقت شهرته الأفاق . وكان أحد الثلاثة الأعلام الأفاضل من علماء النصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادى وهم أبو الريحان البيرونى ، والشيخ الرئيس على ابن سينا ، وابن الهيثم .

وكلف منذ نشأته بالعلم ، ولم تذكر أى مراجع شيئاً عن نشأته الأولى سوى إنه كان موظفاً حكومياً في البصرة مسقط رأسه . ولكن عرف الكثير عن ذلك العصر الذى عاش فيه .. وشهد ابن الهيثم منذ نشأته عصرأً صاخباً بالحركة العلمية ، فبرز وسط أساطين أعلام فى الفلسفة والطب والكيمياء والرياضة والفلك أمثال الفارابى والكندى والخوارزمى ، والبوزجاني والبناتى والرازى وغيرهم . كان ابن الهيثم نحيل الجسم قصير القامة دائم الاشتغال كثير التصانيف وافر الذكاء ، وافر الزهد ، سامى النفس ، محباً للخير عيوقاً عن الصغائر ، كما يقول الدكتور مصطفى عبد الرازق . وإن كان ولد بالبصرة فقد أقام بالشام عند أمير من أمرائها ، فأثر عليه الأمير وأجرى عليه أموالاً كثيرة فرفض ابن الهيثم العطايا قائلاً : « يكفينى قوت يومى أن أمسكتك كنت خازنك ، وإن أنفقتك كنت قهرمانك ووكيلك ، وإذا اشتغلت بهذين الأمرين فمن الذى يشتغل بأمرى

وعلمي ؟ » . وذكر أنه وزر بالشام ثم تخلص من الوزارة وجاء إلى مصر واشتغل بالتصنيف والتعليم ونسخ الكتب القديمة ، وأنه احترف الوراقة ، ينسخ ثلاثة كتب لأقليدس وغيرهم كل عام نظير مائة ديناراً يتعيش منها طوال العام . وهذه المرحلة يمكن اعتبارها مرحلة الدراسة والتحصيل ، أما مرحلة الإبداع والابتكار فقد بدأت منذ أن بلغ الثالثة والستين . ونزل مصر .

ويروي لنا القفطى فى « إخبار العلماء بأخبار الحكماء » قصة حياة هذا الرجل فيقول : « الحسن بن الهيثم أبو على المهندس البصرى نزيل مصر صاحب التصانيف والتوايف المذكورة فى علم الهندسة . وكان عالماً بهذا الشأن متقناً فيه ، عالماً بفوامضه ومعانيه مشاركاً فى علوم الأوائل ، أخذ عنه الناس واستفادوا منه . وبلغ الحاكم بأمر الله الفاطمى صاحب مصر من العلويين . وكان يميل إلى الحكمة - خبره وماجوه عليه من الاتقان لهذا الشأن ، فتأقت نفسه إلى رؤيته ، ثم نقل عنه أنه قال : لو كنت فى مصر لعملت فى نيلها عملاً يحصل به النفع فى كل حالة من حالاته ، من زيادة ونقصان ، فقد بلغنى إنه ينحدر من موضع عال . وهو فى طرف الإقليم المصرى . فازداد إليه الحاكم شوقاً . وسير إليه سرا جملة من مال ورغبة فى الحضور ، فسافر قاصداً مصر ، ولما وصلها خرج إليه الحاكم للقائه والتقىا عند قرية على باب القاهرة المعزية تعرف بالخدق وأمر بإنزاله وإكرامه ، وأقام ريثما استراح ، وطالبه بما وعد به من أمر النيل . فسافر معه نفر من الصناع المتولين للعمارة بأيديهم ، ليستعين بهم فى هندسته التى خطرت له . ولما سار إلى الإقليم ورأى آثار من تقدم من ساكنيه من الأمم الخالية ، وهى على غاية من أحكام الصناعة وجودة الهندسة ، وما اشتملت عليه من أشكال سماوية ، ومثالات هندسية ، وتصوير معجز ، تحقق أن الذى ينشده ليس ممكناً ، فانكسرت همته وضعفت عزيمته ووصل إلى الموضع المعروف بالجنادل قبلى مدينة أسوان ، وهو موضع مرتفع ينحدر منه ماء النيل فعابنه وبأشره واختبره من جانبيه ، فوجد أمره لايمشى مع موافقة مراده ، وتحقق الخطأ فيما وعد به . وعاد خجلاً منخلاً ، واعتذر للحاكم ، فقبل الحاكم عذره ووافقه عليه ، وولاه الحاكم بعض النواوين ، فتولى رهبة لارغبة . وتحقق الخطأ فى الولاية . كان الحاكم مستهتراً سفاكاً للدماء بغير سبب أو بأضعف سبب من خيال يتخيله . فأخذ يفكر فى أمر يتخلص به ، فلم يجد طريقاً إلى ذلك إلا بإظهار الجنون والخيل ، فاعتمد ذلك وشأع ، فاحيط على موجوداته بيد الحاكم ونوابه . وعمل برسمه من يخدمه ويقوم بمصالحه ، وترك فى موضع من منزله ، ولم يزل على ذلك إلى أن تحقق وفاة الحاكم بأمر الله عام ٤١٢ هـ - ١٠٢١ م . ويعد ذلك بيسير أظهر العقل وعاد إلى ماكان عليه ، وخرج من داره وأقام فى دار بالقرب من الجامع الأزهر ، وأقام به متسكماً متصنعاً ، وأعيد إليه ماله واشتغل بالتصنيف والإفادة ، ومنذ ذلك التاريخ كرس نفسه للأدب والعلم .

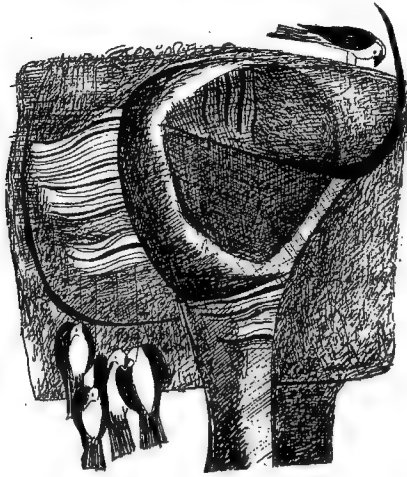
وقد اشتهر ابن الهيثم بمؤلفات عديدة فى الضوء والهندسة والطب والفلك والمساحة وغيرها وتميزت ببحوثه ودراساته وكتابات بصفه عامه باتباع الأسلوب العلمى الصحيح . فهو يقول فى مقدمة كتابه « المناظر » : إن غرضه فى جميع ما يستقر به ويتصفحها استعمال العدل ، لا اتباع الهوى ، وإنه ليتحرى فى سائر ما يميزه وينقده طلب الحق ، لا الميل مع الآراء ، حتى يظهر بالحقيقه ويصل إلى « اليقين » ويقول أيضاً : « إن من الفايات التى توخاها فى تصنيف الكتب والرسائل ، إفاده من يطلب الحق ، ويؤثره فى حياته وبعد مماته » .

ويعتبر ابن الهيثم أول من قام بتشريح العين ورسمها بوضوح ووضع أسماء علمية دقيقة لأجزائها ، أخذها عنه الافرنج ، ولا تزال مستعملة حتى الآن كالكشبيكية ، والقرنية ، والسائل المائى ، والسائل الزجاجى ، وعدسة العين كما نعرفها الآن . وهو يعد أول طبيب وصف العين وصفاً مسهباً وميز بين أعضائها ، وقد استمد معلوماته فى وصف العين من مؤلفات التشريح ، وكان هو وبعض معاصريه من علماء العرب وبعض العلماء المتأخرين منهم يعارضون رأى « اقليدس » والافلاطونيين القائل بأن الإبصار يحدث عن أشعة تخرج من العين ، وكانوا يؤيدون رأى ديموقريطس وأرسطو القائل بأن السبب هو صدور أشعة من الجسم نفسه ، فأبطل ابن الهيثم نظرية اقليدس فى سبب رؤية الأجسام وعكسها ، فقرر أن الإشعاع الضوئى يخرج من الشئ المبصر ويقع على العين وشرح كيفية حدوث الرؤية ، وبين فى ذلك تركيب العين وأجزائها وما يؤديه كل جزء من أجزائها من الأعمال ، ودل على ما كان له من باع طويل من دراية بتشريح العين وأجزائها . وللحسن بحث فى الانعكاسات والانكسار ، وهو الذى بين أن كثافة الهواء فى الطبقات السفلى أكبر منها فى الطبقات العليا . وأن الهواء لا يمتد من غير نهاية ، وأنه ينتهى عند ارتفاع معين وبين سبب انكسار الضوء فى هذه الطبقات مما ينشأ عنه أن النجم أو الكوكب الذى ترقيه العين يظهر فى موضع أقرب إلى السمعت منه من موضعه الحقيقى ، وغل كثيراً من الظواهر الفلكية . وقد تجاوز ويتوليمه ، وأعطى وصفاً صحيحاً للعين والعدسات والرؤية الثنائية المسكن ، وسجل الجزء الهالى المضى من الشمس على حائط غرفة مظلمة من خلال ثقب فى خشب الشباك ، وكان هذا أول ذكر للبيت المظلم أساس التصوير الضوئى . وكانت تلك أول مرة يذكر فيها استعمال الغرفة السوداء أساس فن التصوير الضوئى كله . وفى القرن التاسع عشر اعتبر عالم الرياضيات « شاسل » أن كتاب ابن الهيثم « المناظر » هو أصل كل معارف أوربا فى البصريات . وأرسل ابن الهيثم قواعد علم البصريات وأن الضوء هو العامل المؤثر الخارجى الذى يحدث عنه إحساس البصر . وهى فكرة لم تكن مقررة أو معتمدة من قبل . ويقول دائرة المعارف البريطانية : « إن ابن الهيثم أول مكتشف ظهر بعد بطليموس فى عالم البصريات » ولقد ترجمت بحوث ابن

الهيثم في البصريات إلى اللغتين اللاتينية والإيطالية ، وظلت أعمال الأرويين ترتكز عليه في مادة الضوء حتى مجئ كبلر الذي أفاد منها واعتمد عليها في بحوثه . ومن المحتمل أن يكون ليوناردو دافنشي قد علم بمؤلفات ابن الهيثم وأنه استفاد منها أيضا . وسجل بذلك مرحلة جديدة من تطوير البصريات وفيزيولوجيا البصر . وعرف ابن الهيثم في تاريخ العلم الأروبي باسم « الهازن » وهو تحريف لاسم « الحسن » . وقد ترجم كتابه « المناظر » عن البصريات وفتح طريقا واسعا أمام علماء الفيزياء في أوروبا . ويقرر الأستاذ « مينر هوف » أن ابن الهيثم قد استطاع أن يقترب جدا من الاكتشاف النظري للعدسات المكبرة التي صنعت في إيطاليا بعد ذلك بثلاثة قرون ، حتى أن جميع الكتاب الأروبيين الذين اهتموا بهذا الموضوع في القرون الوسطى قد اعتمدوا في بحوثهم اعتمادا كلياً على ابن الهيثم مثل روجر بيكون وفنيلو البولندي وغيرهما . واشتهر ابن الهيثم بغزارة انتاجه العلمي ، وبلغت شهرته أفاق العالم الاسلامي في ذلك الوقت . اشتهر لا كعالم رياضى فحسب بل كمهندس له في الفنون الهندسية آراء ومؤلفات كانت لها أهمية في ذلك العصر . وقد استعمل ابن الهيثم الهندسة بنوعها المستوية والمجسمة في بحوث الضوء ، وتعيين نقطة الانعكاس في المرايا الكرية والأسطوانية والمخروطية المحدبة منها والمقعرة . وبين ابن الهيثم كيف ترسم مستقيمين من نقطتين مفروضتين داخل دائرة معلومة إلى نقطة مفروضة على محيطها بحيث يصنعان في المماس المرسوم من تلك النقطة زاويتين متساويتين . ويقول المرحوم العالم الدكتور على مصطفى مشرفة العميد السابق لكلية العلوم بجامعة القاهرة : " إن المطلاع على كتاب ابن الهيثم في حل شكوك اقليدس ، يلمس فيه دقته في التفكير وتعمقه في البحث واستقلاله في الحكم كما تتضح له صحة رأيه في مكان الهندسة الاقليدية من العلوم الرياضية . فهو في هذا الكتاب رياضى بحث بآفاق مايدل عليه الوصف من معنى ، وأبلغ ما يصل إليه من حدود »

ومن رأى الأستاذ مصطفى نظيف ، وهو ممن توافروا على دراسة ابن الهيثم ، وخرج من تلك الدراسات بكتابه الضخم « الحسن بن الهيثم » ، ان ابن الهيثم سبق « فرانسيس بيكون » في الأخذ بالاستقراء ، وأنه سبق نيوتن إلى الفكرة الميكانيكية التي علل بها نيوتن انعكاس الضوء ، وأنه من علماء الطبيعة النظريين الممتازين . وله نظرية في الإبصار ألف على أساسها كتابه « المناظر » وله نظريات في قوس قزح والهالة والانعكاس والانعطاف ، كما أن له بحوثاً كثيرة في الهندسة المستوية والفراغية .

وظل كتابه في الضوء المرجع الذي اعتمد عليه علماء أوروبا والمصدر الذي استقوا منه معلوماتهم حتى القرن السابع عشر ، وهو ولئن ولد بالبصرة فإنه أمضى معظم حياته العلمية بمصر . وفيها ألف أكثر مصنفاته . وقد أقام بها حتى آخر حياته ، حتى لقبه البعض بالمصري .



عاش بالقاهرة إلى أن أدركته الوفاة سنة ٤٣٠هـ (١٠٣٨ م -) بعد أن عاش ستة وسبعين سنة قضاهما في شظف من العيش وسعة من العلم. ويؤمن أن يعرف أحد مكانه أو العثور على رفاة ويؤمن أن يقام له ضريح

ويرى الباحثون ان ابن الهيثم عاش راهبا في محراب العلم والمعرفة ، عاش مجاهدا في طلب الحق والعمل بالعدل ، مترفعا عن التكسب بالعلم ، زاهدا في جاه الدنيا ناشرا للعلم والمعرفة ، عاش مثلا يحتذى في حياته ، وإنه لمثل يحتذى بعد موته بألف عام من الأعوام ، وأنه لم تكن له لذة في الحياة سوى التفرغ للبحث والتأليف ، وهو يقول في هذا الصدد : " إنه مامت له الحياة سببذل جهده ويستقرغ قوته للتأليف ، متوخيا به أمورا ثلاثة : احدها - أن يجد الناس في كتبه بعد موته الفائدة والعلم اللذين يقدمهما لهم في حياته . والثاني - أن يجعل من التأليف والتدبيج للرسائل ارتياضا لنفسه بهذه الأمور ، في تثبيت ماتصوره فكره وأتقنه في هذه الدراسات ، والثالث - فهو أن يدخر من تلك التأليف عدة لزمن الشيخوخة وأوان الهرم ."

صفحات من كتاب: النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية،

(٥)

الفكر التراثيون إلى التراث ؟

د. حسين مروة

لعل ابن خلدون وحده ، رغم « حزبيته » الأشعرية ، استطاع أن يدرك قيمة الظروف التاريخية التي جعلت الفكر المعتزلي يكتسب جاذبية استقطبت أنظار معاصريه . فإن ابن خلدون أدرك أن عصر المعتزلة كان عصر تطور العلوم ، وأن هذا الواقع التاريخي كان السبب في إشاعة الفلسفة واجتذاب الناس إليها ، وكان المهيدون للمعتزلة أن يحدثوا « بدعتهم » . كما يعبر ابن خلدون انطلاقاً من أشعريته - مستخدمين الفلسفة في تفكيرهم حتى لم يكن من اليسير على خصومهم أن يدحضوا حججهم لكونها قائمة على قواعد فلسفية . غير أن ابن خلدون يرى هنا أن ذلك هو السبب في نهوض أبي الحسن الأشعري بمهمة الدفاع عن مذهب أهل السنة بالأدلة العقلية ، أي بسلح المعتزلة نفسه ، وإن أئمة الأشعريين بعد مؤسس مذهبهم تابعوا طريقه فأدخلوا « علوم المنطق » في مباحثهم ، ثم مضوا حتى أدخلوا فيها الفلسفة من غير أن تلبس مسائل الكلام بمسائل الفلسفة في مباحثهم هذه . ويخص ابن خلدون « كتب النزالي والإمام بن الخطيب » بالإشارة إلى كونها النموذج القدوة في هذا

المجال ، وهو ينتقد المتأخرين من المتكلمين بأنهم خلطوا بين الطريقتين : طريقة علم الكلام السني وطريقة الفلاسفة (١) . على كل حال : نفهم من كلام ابن خلدون هنا اعتراضاً ضمنيّاً . لا يقصده ، بأن للمعتزلة الفضل الأول نى وضع العلاقة بين علم الكلام والفلسفة موضع الأمر الواقع التاريخي . إن ابن خلدون يتميز بين قدماء الفكر العربي - الإسلامي بحس « تاريخي » مرهف أضفى على تفسيره للأحداث وجهاً علمياً ومكنه من النفاذ إلى ما وراء الظواهر ، بصرف النظر عن وقوفه من المعتزلة موقف الخصم انطلاقاً من « حزبيته » الأشعرية . بل من الحق القول أنه رغم موقفه « الحزبي » لم يدع هذا الموقف يحجب عنه الرؤية التي نفذت إلى سر العلاقة بين تطور العلوم وتطور النظر الفلسفي وكون هذه العلاقة هي أساس النجاح الذي ظفر به المعتزلة وكون هذا الأساس نفسه هو الذي مكن لعلم الكلام الأشعري أن يصبح أحد الهيدلين عن علم الكلام المعتزلي . أما الهيدل الآخر فكان الفلسفة ذاتها .

إن ظروف الصراع بين تيارين فكريين رئيسيين : تيار الفكر النازع إلى التحرر من علاقاته اللاهوتية الذي يثله المعتزلة ، وإن لم يستطع التحرر منها ، وتيار الفكر الآخر المتشبهت بديمومة الاحتكام إلى هذه العلاقات ، الذي ظهر المذهب الأشعري ليكون ممثله الأرقى ، لأنه كان الأقل عزلة عن المجرى العام لمحركة التطور المعاصر لها . نقول : إن ظروف هذا الصراع كانت من قوة الفعل التاريخي بحيث لم يكن قطع مسيرة الفكر المعتزلي بقادر على قطع مسيرة الصراع نفسه ، لأن ظروفه تلك محكومة بـ « اثنين موضوعية حتمية لا برغبات ذاتية أو بأحكام إرادية » . من هنا نرى أن غياب الفكر المجتزلي ، وإن بوسائل القهر والقسر ، كان تحويلاً للصراع إلى شكل أعلى مما كان عليه حين كان هذا الفكر في عنفوان نشاطه . ذلك أن التيار المعتزلي تحول ، بعد غياب تمثليه ، إلى مجريين كبيرين انقسم إليهما طرفا الصراع منذ ذلك المشرق التاريخي حتى المشرق الذي نسميه « العصور الحديثة » : المجري الأول هو الفلسفة ، وهو الذي ندعوه بالفلسفة العربية - الإسلامية . والمجري الثاني هو علم الكلام الأشعري . قلنا إن هذا الانقسام الجديد كان تحولاً نوعياً في شكل الصراع ، لأنه انتقل من كونه صراعاً بين اللاهوتية الصافية واللاهوتية - العقلانية ، إلى كونه أصبح صراعاً بين لاهوتية « محقنة » في المذهب الأشعري وبين عقلانية تنزع بقوة إلى الاستقلال عن أصولها اللاهوتية في الفلسفة العربية - الإسلامية .

كان فكر الغزالي النموذج الأعلى لأحد طرفي هذا الصراع الجديد ، أي الطرف الذي كان مرغماً ، موضوعياً ، أن « يعقلن » الفكر اللاهوتي الإسلامي . ومنذ الغزالي أخذت تتجلى مواقف القدماء من الفكر الفلسفي الذي أصبح المظهر الأمثل لتراث الفكر العربي - الإسلامي بما اقترن

به ، اقتران تفاعل جدلى ، من منجزات علمية فى الفيزياء والكيمياء والفلك والرياضيات والجغرافيا ، وبما كان لهذا التفاعل الجدلى من آثار وجدت تجلياتها فى مانسميه بالزعات المادية . فقد أصبح الاتجاه الغالب لتلك المواقف هو اتجاه الغزالى نفسه ، وهو الذى سلب سيف الازهاب الفكرى الدينى على الفلسفة والفلاسفة ، وهو الذى حدد - إلى مدى بعيد - أشكال النظر الوحيد الجانب إلى هذا التراث فى مباحث المتكلمين الأشعرين المتأخرين وغيرهم وفى مؤلفات المؤرخين منهم . وقد نستثنى من هذا الحكم اثنين من بين كبار مفكرى الأشاعرة : الشهر ستانى مؤرخ الفلسفة الأشهر ، وابن خلدون . فإن الأول كان نموذج المؤرخ الأمين للحقيقة التاريخية لذاتها رغم احتفاظه بمذهبيته الأشعرية فى مايتصل بالرأى لا فى مايتصل بالتحقيق التاريخى . وأما ابن خلدون فهو - كما أشرنا من قبل - يتميز بالنظرة ذات التوجُّه العلمى فى فهم التاريخ ، ولذا قلما تأسره النظرة الوحيدة الجانب.

غير أن مواقف العداء للفكر الفلسفى كانت أسبق عهداً من زمن الغزالى ، بل سبقت زمن أبى الحسن الأشعرى نفسه . ولكن الفرق أن هذه المواقف كانت تصدر أول الأمر عن استشعار « خطر » الفلسفة على العقيدة الإيمانية ، أو على الأيديولوجية السلطوية فى الأساس ، دون معرفة بنوعية هذا « الخطر » بل بناء على أوهام مبعثها نزعة المحافظة بعد ذاتها أولاً ، وتحريض ذوى السلطان الرسمى وحاملى أيديولوجيتهم ثانياً . وبعد أن أصبحت المعارف الفلسفية جزءاً عضوياً فى البنية الفكرية العامة منذ القرن الثالث الهجرى (لاحظ) ، أصبحت مواقف العداء للفلسفة تصدر عن إدراك صريح ووضوح معرفى يحددان أبعاد الخطر على الأيديولوجية المسيطرة من الاتجاهات الفلسفية الجديدة . نعى بها الاتجاهات التى تعتمد الحقيقة الفلسفية أساساً لفهم العالم . إن هذا النوع من الإدراك ووضوح المعرفة هو ماقامت عليه مواقف التيار الأشعرى وأعظم ممثليه : الغزالى(٢)

فى الثلث الأخير من القرن الثالث الهجرى أخذت مواقف العداء للفلسفة تزداد تشدداً فى مكافحة الفكر الفلسفى حتى فرض على الوراقين (نساخ الكتب) أن يقسموا بأنهم لن يشتغلوا بالنساخ أى من كتب الفلسفة . فكان من أثر ذلك أن هجر الوراقون مهنتهم (١) . إن تاريخ هذا الحادث يشير إلى زمن نهوض التيار الأشعرى ، كما أن هجر الوراقين مهنتهم إثر هذا الحادث يشير إلى أن انتشار الفكر الفلسفى بلغ المدى الذى أدى إلى تعطيل مهنة الوراقين لثعهم من انتساخ الكتب الفلسفية ، بمعنى أن هذه الكتب كانت الأكثر رواجاً حينذاك . أما النظر الوحيد الجانب إلى فلسفة ذلك العصر فيتمثل ، لدى القدماء ، بأساليب مختلفة

تلتقى جميعها ، أو معظمها ، على نهج فكرى مشترك تسوده الغيبية والذاتية والميتافيزيقية (السكونية).

أول ملاحظته من تجليات هذا النهج ما يروى من تفسيراتهم لحركة نقل العلوم الفلسفية التي نشطت فى عصر المأمون. فقد شاع بينهم تفسير ابن النديم (٣٨٥ هـ / ٩٩٥ م) بأن المأمون رأى فى منامه أرسطاطاليس فسأله بعض الأسئلة ، فلما نهض المأمون من منامه طلب ترجمة كتب أرسطو ، فكتب إلى ملك الروم يسأله الإذن فى انفاذ ما يختار من كتب العلوم القديمة المدخرة فى بلاد الروم ، فأجابه إلى ذلك بعد امتناع ، فأخرج المأمون جماعة ، منهم الحجاج بن مطر وابن البطريق وسام صاحب بيت الحكمة وغيرهم ، فأخذوا مما وجدوا ما اختاروا ، فلما حملوه أمرهم المأمون بنقله ، فنقل (٤). هكذا ، يمثل هذا الأسلوب من التفكير الغيبى والذاتى ، بل يمثل هذه البساطة والسذاجة ، فسر هذا المؤرخ حركة تاريخية عظيمة الأثر فى تطور الفكر العربى - الإسلامى . والأغرب من ذلك أن المؤرخين العرب الإسلاميين اللاحقين لابن النديم تناقلوا عنه هذا التفسير دون مناقشة كأنه من مسلمعات الأمور عندهم ، فلم يبق إذن تفسير فرد ، بل اتخذ صفة الظاهرة الأسلوبية العامة فى فهم أحداث التاريخ الكبرى . إن سيطرة هذه الظاهرة الأسلوبية حجبت عن أولئك المؤرخين حقيقة أن الصلة بين الفكر العربى - الإسلامى و« العلوم القديمة » - أى الفلسفة وما يتبعها من علوم المنطق والطبيعة والرياضيات والطب - بدأت قبل عصر المأمون ، وما كانت تنتظر أن يحلم هذا الخليفة حلمه « التاريخى »! لكى تبدأ .. نقول ما كانت تنتظر ذلك الحلم لأن ظروف حركة التاريخ وما خلقته من ضرورات اجتماعية وتفاعلات فكرية وحاجات حضارية ، هى التى عقدت تلك الصلة ، بصورة موضوعية ، خلال القرنين الأولين للهجرة تدريجاً ، وما كان لأرسطو طاليس أن « يحظى » بلقاء المأمون فى منامه لولا أن هذا الفيلسوف كان موجوداً بالفعل فى العالم الفكرى لمجتمع الخلفاء العباسيين الذين سبقوا المأمون وسبقوا حلمه « الخلاق »! . ليس هذا الكلام استهزاء بالمأمون نفسه ، وهو الذى أدى دوره العظيم حقاً فى تطوير تلك الصلة ، ولكنه أداء استجابة لظروف مجتمعه وعصره الموضوعية ، لا استجابة لحلم طارئ أو لمصادفة عابرة ، أو إرادة ذاتية.

ثم نرى هذا النهج يتجلى كذلك ، ولكن بأسلوب آخر ، فى النظر إلى « العقل العربى » من حيث قابليته المعرفية للفلسفة . فهنا نجد ملمحاً من أسلوب النظر العرقى . هذا الأسلوب بدأ القاضى صاعد الأندلسى (٤٦٣ هـ - ١٠٧٠) استخدامه بصدد الكلام على العلوم عند العرب قائلاً : « .. وأما علم الفلسفة فلم يمنحهم الله عز وجل شيئاً منه ، ولا هياً طابعهم للعناية به ،

ولأعلم أخذاً من صميم العرب شهر به إلا أبا يوسف يعقوب بن اسحاق الكندي وأبا محمد الحسن الهمداني (٦) واضح من هذا التعميم الذي شمل من تاريخ الفكر العربي حتى مرحلتي الكندي والهمداني أن القاضي صاعد لم يحصر حكمه في نطاق الجاهلية العربية كما هو الظاهر من سياق كلامه في الكتاب ، بل جعل الحكم مطلقاً ينطبق على العرب كجنس من البشر ، في كل عصور تاريخهم ، لا كمجتمع يمر في ظروف معينة خلال مرحلة تاريخية معينة . وسرى هذا الأسلوب الفكري العرقي يتردد استخدامه في معالجة الفلسفة العربية - الإسلامية لدى غير القاضي صاعد من القدماء . ولدى الباحثين المحدثين من العرب والمستشرقين (٧) فالقضية عند صاحب « طبقات الأمم » هي إذن أن العرب « جنس » غير قابل بالطبع والقطرة لتلقى علم الفلسفة أو لتلقى المنحة الإلهية في هذا المجال . وإذا هو استثنى الكندي والهمداني من هذا التعميم ، فإنما كان الاستثناء للدليل على وجود القاعدة . ذلك يعني - مع ذلك - إن صاحب « طبقات الأمم » يضع فاصلاً بين فلسفة التراث على أساس الأنساب القومية الأصلية ، بدليل النص الذي نتحدث عنه أولاً ، وبدليل الثنا ، والاعجاب اللذين أضفاهما على الفارابي في مكان آخر من الكتاب (ص ٥٣) ثانياً ، لاعتباره الفارابي ذا أصل غير عربي . إن الفصل بين فلسفة هذا التراث بناء على اختلاف الأصول القومية ، هو - عدا كونه يتضمن نظرة عرقية مرفوضة علمياً - يتضمن كذلك فكرة تفتيت وحدة التراث الفكري العربي - الإسلامي . وهي وحدة غير قابلة للتفتيت والتجزئ على أساس عرقي إطلاقاً . ذلك أن هذه الوحدة قائمة على قاعدتين متلازميتين تلازماً جدلياً تاريخياً وموضوعياً ، هما : العربية ، والإسلامية . هذا التراث عربي كله مهما كانت الأصول القومية لمنتجيه هو عربي لا من حيث أن لغته مجردة ، بل من حيث أن بناء اللغة هو في الوقت نفسه بناء فكري واجتماعي وسياسي معاً ، وهو أيضاً بناء فيلولوجي وانتولوجي وسيكولوجي في آن واحد . أما إسلامية هذا التراث فهي مرتبطة بهذا البناء بكل علاقاته الداخلية هذه ارتباط كينونة وضرورية . فلا إسلامية للتراث منفصلة عن عربيته . لهذا كله لا يصح النظر إلى مبدعي هذا التراث على أساس أن هذا عربي وذاك غير عربي . بل الصحيح أن كلهم عربي ثقافياً وفكرياً ، وكلهم إسلامي كذلك ، وهذا الشمول ينتظم غير المسلمين ممن اسهموا في صنع هذا التراث بأي شكل من أشكال الإسهام المعروفة تاريخياً (كترجمة الثقافات والفلسفات اليونانية والفارسية والهندية مثلاً) .

وقد وقع الشهر ستاني نفسه في أسر نوع آخر من أساليب النظر غير الواقعية وغير العلمية إلى هذا التراث . يقول الشهرستاني عن « المتأخرين من فلاسفة الإسلام » إنهم « قد سلكوا كلهم

طريقة ارسطر طاليس فى جميع مآذهب إليه وانفرد به ، سوى كلمات يسيرة ربما رأوا فيها رأى أفلاطون والمتقدمين . ولما كانت طريقة ابن سينا أدق عند الجماعة ، ونظره فى الحقائق أغوص ، اخترت نقل طريقته من كتبه (...) وأعرضت عن نقل طرق الباقيين ، وكل الصيد فى جوف الفراء (٨)

من الانصاف العلمى للشهرستانى أن لا نقصر الكلام هنا على المآخذ الأسلوبى الذى نأخذه عليه فى هذا النص ، أو هذا الموقف ، بتعبير أدق . بل علينا ، قبل شرح المآخذ ، أن نحدد الدور الكبير الذى أداه الشهرستانى (٩) لتاريخ الفلسفة . فان كتابه « الملل والنحل » (١٠) يتميز بأن ظهوره كان أشبه بمرحلة كاملة فى صيرورة تاريخ الفلسفة علماً . وقامت فكرة تأليفه على أساس وضع تاريخ للفلسفة العالمية كلها حتى عهده هو . ويبدو أن المؤلف كان يتمتع بمعرفة جيدة لمصادر عمله ، وقد فسر فلسفات اليونان والفرس والهنود والعرب بصورة متسلسلة تتميز بخصائصها . إن لهذا العمل فضلاً كبير الأهمية من حيث أنه حاول وضع الحد الفاصل بين الدين والفلسفة . وهذا لا يرجع - كما يبدو - إلى صفة متميزة فى ترتيب المواد عنده فقط ، بل يرجع - قبل هذا - إلى المبدأ الخاص الذى اعتمدته الشهرستانى فى أسلوب البحث . فقد كان هذا المبدأ يحد ذاته ، فى تلك المرحلة التاريخية ، ذا أهمية تقدمية كبيرة . فهو يقول فى مستهل الجزء الثانى من الكتاب : « الباب الأول ، أهل الأهواء والنحل من الصابئة ، والفلاسفة ، وآراء العرب فى الجاهلية ، وآراء الهند . وهؤلاء يقابلون أرباب الديانات تقابل التضاد كما ذكرنا . واعتمادهم على الفطر السليمة ، والعقل الكامل ، والذهن الصافى (١١)

والشهرستانى بهذا النص لم يضع فاصلاً بين الدين والفلسفة فحسب ، بل أشار - بموضوعية - إلى اعتماد الفلاسفة على : « الفطر السليمة ، والعقل الكامل ، والذهن الصافى » ، ولا يناقض ذلك ما وصف به الفلاسفة ، من دهرين وطبيعيين وإلهيين ، بعد ذلك ، من أوصاف تشعر بتسخيفهم . فإنه لم يخرج عن كونه ينطلق بدراسته الفلسفات عن كونه مسلماً أشعري المذهب ولكن يكفى منه انه فصل بين الدين والفلسفة ، واعترف للفلسفة بكونها تعتمد مبادئ لا تنكرها . يضاف إلى ذلك أن الشهرستانى جاء بمبدأ تمييز الفلسفات بعضها عن بعض على أساس التيارات ، لا على أساس الآراء والأفكار الشخصية المحضة . وهذا من أكبر الفضل الذى قدمه لحركة تطور تاريخ الفلسفة . فقد صنف الفلاسفة إلى : أ - الماديين أو الطبيعيين الذين قال إنهم يعتمدون العالم المحسوس وسامه بالطبيعيين الدهريين . ب - الفلاسفة الإلهيين الذين قال إنهم قد ترقوا عن المحسوس وأنبتوا المعقول ونفوا الأحكام والشرعية والإسلام ، وإنهم قالوا عن الشرائع بأنها أمور

مصلحية عامة وإن الحدود والأحكام والحلال والحرام أمور وضعية ، وعن أصحاب الشرائع إنهم رجال لهم حكم عملية (١٢) وفى تقسيم آخر سماه التقسيم الضابط قال : « بين الناس من لا يقول بحسوس ولا معقول ، وهم السفسطائية . ومنهم من يقول بالمحسوس ولا يقول بالمعقول ، وهم الطبيعية . ومنهم من يقول بالمحسوس والمعقول ولا يقول بحدود وأحكام ، وهم الفلاسفة الدهرية ، ومنهم من يقول بالمحسوس والمعقول والحدود والأحكام ولا يقول بالشرعية والإسلام ، وهم الصابئة . ومنهم من يقول بهذه كلها وبشرعية ما وإسلام ولا يقول بشرعية نبينا محمد ، وهم المجوس واليهود والنصارى . ومنهم من يقول بهذه كلها وهم المسلمون » (١٣)

يمكن أن نرى ، فى محاولة الشهرستانى هذه أيضاً ، خطوة أولى نحو تمييز الفلاسفة الماديين من الفلاسفة المثاليين . وهنا نلاحظ تمييزاً آخر له فى « الملل والنحل » هو كونه ينظر للفلسفة كمسرح للصراع بين هاتين المجموعتين من الفلاسفة : مجموعة الماديين ومجموعة المثاليين . إن هذا مبدأ هام جداً كذلك يظهر فى تلك المرحلة من تاريخ الفلسفة ، لأن معنى ذلك أن هذا المؤرخ قد حاول اكتشاف المصدر والقوة المحركين لتطور تاريخ الفلسفة . إن كل هذه المبادئ التى تحدثنا عنها تجعل تاريخ الشهرستانى للفلسفة فى مستوى رفيع من الأهمية ، لا من حيث المواد المكسدة فيه ، بل من حيث وضعت فيه أسس للمبادئ الهامة جداً فى أساليب البحث ، وهى المبادئ التى طورها ، بعد ذلك ، الفلاسفة الآخرون فى مؤلفاتهم.

إن هذه الميزات الجليلة الشأن للشهرستانى مؤرخ الفلسفة ، لا تمنع أن نجد عنده مأخذاً أسلوبياً فى النص السابق المتعلق بفلاسفة التراث العربى - الإسلامى . فإن القول بأنهم سلكوا كلهم طريقة أرسطو فى جميع ماذهب إليه وانفرد به سوى كلمات يسيرة ربما رأوا فيها رأى أفلاطون والمتقدمين ، هو قول يخالف الواقع ويخالف النظر العلمى فى علاقة التفاعل بين الثقافات المختلفة بوجه عام ، فضلاً عن الفلاسفة المختلفة . أما من حيث الواقع فإن الدراسة المتعمقة لهؤلاء الفلاسفة تكشف عن مخالفات كثيرة عندهم لطريقة أرسطو ، رغم أنهم لم يبعدوا عن النهج الأرسطى بصورة حاسمة ، كما تكشف أن للأفلاطونية الحديثة تأثيراً جلياً فى أسس نظرياتهم ، ولا سيما مايتعلق بنظرية الفيض . وفى كتابنا الذى نقبمه هنا ، محاولات للكشف عما افترق به فلاسفة تراثنا عن أرسطو وغيره من الفلاسفة المتقدمين . بل حتى إذا أخذنا بالزعم القائل أن أعمال فلاسفة هذا التراث اقتصررت على الشرح والتفسير للنصوص الكلاسيكية ، فإن النظرة العميقة إلى الشرح والتفسير هذين تكشف عن القيمة المتميزة التى احتواها . فإن الشرح والتفسير عندهم كانا يتحولان إلى عمل إبداعى خلاق مستقل ، لأنهما كانا يتيحان أحياناً بسط أفكار

جديدة كل الجدة بحيث تبرز النواة الأولى لنظريات جديدة وتخلق المقومات لنشوء فلسفة مستقلة.

وأما من حيث علاقة التفاعل بين الثقافات المختلفة ، فقد سبق أن أشرنا فى هذه المقدمة (ص ٦١) إلى أن تأثير ثقافة خارجية فى ثقافة داخلية لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال العوامل الداخلية ، أى من خلال الظروف الخاصة التى ترتبط بها الثقافة الداخلية ، وهى ظروف متنوعة : اقتصادية واجتماعية وسياسية وفكرية . وفى أساس ذلك نوعية علاقات الإنتاج والنمط التاريخى الخاص لهذه العلاقات . إن ذلك يشكل قانوناً موضوعياً شاملاً فليس من الطبيعى إذن أن تكون طريقة الفلاسفة العرب الإسلاميين فى القرون الوسطى وفى مجتمع تسوده علاقات الانتاج الاقطاعية ومغطيا الخاص فى ذلك المجتمع ، هى نفسها طريقة أرسطو وهو الذى يعكس فى فلسفته وتفكيره خصائص التاريخ القديم والمجتمع العبودى الخالص . صحيح أن ليس من حقنا أن نطالب الشهرستانى ، فى مرحلته التاريخية ، بمعرفة هذا القانون فضلا عن تطبيقه ، غير أنه يمكن مطالبته ، وهو المؤرخ المتميز بكل تلك الميزات الهامة التى أوضحناها منذ قليل ، أن يرى فى أعمال فلاسنة التراث العربى - الإسلامى ما يستقلون به عن أرسطو وعن غيره من الفلاسفة « المتقدمين » . وأن يرى كذلك ما يستقل به كل من الكندى والفارابى ، مثلاً ، عن ابن سينا ، فلا يكتفى بعرض طريقة ابن سينا ويعرض عن « نقل طرق الباقيين » بحجة أن « كل الصيد فى جوف الفرا » وهى حجة لا تثبت قضية فلسفية ، أو قضية تاريخية بالأقل.

لقد عنيانا بهذا المأخذ على الشهرستانى ، لأنه تعبير عن أسلوب شائع فى معالجات القدماء (١٤) لتراث الفلسفة العربية - الإسلامية نجد له نماذج كثيرة عندهم ، مثلما هو أسلوب شائع كذلك لدى مباحث المستشرقين والعرب المحدثين عن هذه الفلسفة.

نموذج آخر فى طريقة فهم التراث ، إن لم نقل فى إساءة فهمه ، عند القدماء . هذا النموذج يمثل تياراً سافياً ظهر ليقطع حتى « الشعرة » التى أبقاها المذهب الأشعرى كصلة شكلية بين المنهج العقلانى والمنطق والفلسفة وبين المنهج السلفى . كان ابن الصلاح (٦٤٣ هـ) أول الأمر ، أشد الفقهاء التأخرين تطرفاً بين ممثلى هذا التيار . وقد اشتهر ابن الصلاح بفتواه المعروفة التى أعلن فيها تحريم الاشتغال بالمنطق والفلسفة (١٥) . أما المنطق فلأنه « مدخل الفلسفة ، ومدخل الشر شر » . وأما الفلسفة فلأنها الشر نفسه ، فهى « أسس السفسه والانتحال ، ومادة الخيرة والضلال و مشار الزيف والزندقة (...) وأما استعمال الاصطلاحات المنطقية فى الأحكام الشرعية ، فمن المنكرات المستبشرة والرقاعات المستحدثة ، وليس بالأحكام الشرعية . والحمد لله . افتقار إلى المنطق أصلاً ، ومايزعمه المنطقى للمنطق من أمر الحد (١٦) والبرهان ففقاقد قد

أغنى الله عنها كل صحيح ذهن .. الخ (١٧) واستهدف ابن الصلاح ، فى محاربته المنطق والفلسفة ، حتى الغزالي أباً حامد نفسه ، منكرأ عليه قوله - أى الغزالي - فى أول مقدمة كتابه « المستصفى » عن المنطق - من غير أن يذكر اسم المنطق - بأنه « مقدمة العلوم كلها ، ومن لا يحيط بها (أى بهذه المقدمة المنطقية) فلا ثقة له بعلومه أصلاً » (١٨) ذكر ابن الصلاح موقفه هذا من الغزالي فى بيان له عن « أشياء مهمة أنكرت على الغزالي فى مصنفاته ولم يرتضها أهل مذهبه وغيرهم من الشذوذ فى تصرفاته (١٩) وكان كلام الغزالي على المنطق واحد من هذه « الأشياء المهمة ».

بعد ابن الصلاح ، حمل راية هذا التيار السلفى « شيخ الإسلام » تقي الدين ابن العباس أحمد المعروف بابن تيمية (٦٦١ - ٧٢٩ هـ) إن اسم ابن تيمية ، فى أذهان الباحثين فى التراث ، يقرن بتلك الحرب المزدوجة التى خاضها على جبهتين : جبهة الخصومة لمذهب الأشعرية - انطلاقاً من مذهبيته المنهلية (٢٠) - ولما ذهب المتكلمين بعمامة (٢١) وجبهة الخصومة للمنطق الأرسطى والفلسفة . حوم منهج ابن تيمية ، من حيث الأساس العام ، على فكرة صاغها بعنوان كتابه « موافقة صريح العقول لصحيح المنقول (٢٢) أى أن كل ماثبت نقله من نصوص الإسلام يجب أن يوافقه العقل لامتجالة . فلا تعارض إطلاقاً ، عنده ، بين أحكام العقل وأحكام الشرع . أما ما يبدو أحياناً من تعارض فمصدره عدم صحة النص المنقول . وإما إذا حصل التعارض فعلاً مع صحة النص فالمرجع هو النص ، دون العقل . على أساس هذا المبدأ أقام كل خصوماته على الجبهتين . غير أن ابن تيمية لم يقف الموقف السلبي المطلق تجاه المنطق ، فلم يفعل كما فعل ابن الصلاح فى تحريمه الاشتغال بالمنطق ، بل تصدى فى مؤلفاته (٢٣) لمناقشة أسس المنطق الأرسطى وتطبيقاته فى مباحث المتكلمين الإسلاميين على اختلاف مذاهبهم وهو يرجع فى مناقشته هذه إلى ذلك الأساس العام نفسه . فإن منطق الأرسطيين عند مخالفتهم للتخصص الإسلامية الصحيحة ، ولذا هو مخالف بالضرورة - فى منهج ابن تيمية - للعقل الصريح . ان مجمل معارضته لمنطق الأرسطيين والمتكلمين الإسلاميين ، يدور على محورين رئيسيين : الحد ، والقياس . ذلك بأن هذا المنطق يعنى بتنظيم طرق الحصول على نوعين من العلم : العلم التصورى ، والعلم التصديقى . وقد جعل الحد طريقاً للعلم التصورى ، والقياس طريقاً للعلم التصديقى . وابن تيمية يبطل كون الحد الأرسطى طريقاً للأول ، وكون القياس الأرسطى طريقاً للثانى ، وتبعاً لذلك يبطل دعوى الأرسطيين حصر طرق التصور فى الحد ، وحصر طرق التصديق بالقياس . فان « كل هذه الدعاوى كذب فى النفس والاثبات ، فلا مانعوه من طرق غيرهم كلها باطل ، ولا ما اثبتوه من

طرقهم كلها حق على الوجه الذى ادعوا فيه « (٢٤).

إن أهم ما يستند إليه ابن تيمية من حجج فى إبطال الحد الأرسطى هو ما يتصل بمذهبه بشأن علاقة الماهية بالوجود ، أى - بتعبير أوضح - علاقة العام بالخاص . فهو يضع فاصلاً بين الماهية (الكلى = العام) والوجود الخارجى ، لأنه ليس للماهية عنده سوى الوجود الذهنى ، أما الوجود فى الخارج فيختص به الجزئى ، أى افراد الماهية المشخصة بأعيانها ، فلا وجود خارجاً للماهيات المجردة ، كما هو مزى نظرية أفلاطون (الماهيات : المثل) ولا وجود لها مقارناً لوجود الأفراد كما هو الأمر عند أرسطو والأرسطيين الإسلاميين (٢٥) فابن تيمية إذن يقطع العلاقة الوجودية بين العام والخاص : الأول لا وجود له إلا فى الذهن ، والثانى لا وجود له إلا فى الخارج . على هذا الأساس يبنى اعتراضه على فكرة الحد المنطقى عند الأرسطيين ، لأن فكرة الحد هذه مبنية عندهم على كون الذاتيات هى المكونة للحد الحقيقى ، أى أن الصفات الذاتية للمحدود داخله فى قوام ماهيته ، وهذا يستلزم - فى رأى ابن تيمية - أن تكون ماهيات الأشياء ، أى حقائقها ، موجودة فى الخارج ، كما يستلزم أن يكون وجودها الخارجى هذا مغايراً لوجودها الذهنى أولاً ، وللوجود العينى الذى لأفرادها ثانياً . هذه اللوازم المفترضة عنده يصفها بأنها تفريق بين الماهية ووجودها (يقصد وجودها الذهنى (٢٦)) ذلك كله يعنى أن مصدر الاعتراض ، على هذا النحو ، هو موقفه من النتيجة التى يؤدى إليها القول بوجود ماهيات مجردة ثابتة فى عالم مافوق الطبيعة ، أى وجود تعدد الأذى وفقاً للمثل الأفلاطونية أو النتيجة التى يؤدى إليها القول الآخر بوجود ماهية أزلية للمادة (الهولي) لها ارتباط وجودى امكانى سابق بما هو مادة واقعية بالفعل (الصورة) ، أى القول - أخيراً - بأزلية العالم المادى ، كما تعنى نظرية الهولى والصورة فى « الفلسفة الأولى » الأرسطية . إن كلتا النتيجتين مخالفة للعقيدة الإسلامية فى مسألتى التوحيد وحدوث العالم . على هذا يكون نقد ابن تيمية للحد المنطقى الأرسطى نقداً دينياً قائماً على ما هو مقرر فى منهجه من ضرورة « موافقة صريح المعقول لصحيح المنقول » ، وليس نقداً منطقياً صرفاً ، أى ليس نقداً لفكرة الحد بذاتها كمسألة منطقية . وينبغى الاعتراف بأن نقد ابن تيمية لتفريق الناطقة المشائين بين الذاتى والعرضى من الصفات التى تدخل فى تكوين الحدود (٢٧) هو نقد إيجابى أقرب للواقع ، لأنه ... يؤدى إلى نفي الماهيات الثابتة بمفهومها المثالى الميتافيزيقى ، وإن كان نقده قائماً - أساساً - على هدم العلاقة الوجودية بين الماهية وشخصياتها الخارجية ، لحصره وجود الماهية فى الذهن .

أما المحور الثانى لنقد منطق الأرسطيين ، وهو القياس ، فإن ابن تيمية يخصه بتفاصيل

بعضها يتعلق بالقضايا المكونة للبرهان ، وبعضها يتعلق بطرق الاستدلال المنطقية . وفى مسألة القضايا يبذل ابن تيمية جهداً كبيراً لإثبات يقينية القضايا التجريبية الخاصة بالقضايا الإخبارية المتواترة ، كوسيلة لإثبات يقينية الحديث ، بمعناه الإسلامى ، فى سبيل دعم مبدئه الأناسى ، أى « موافقة صريح المعتول لصحيح المنقول » . منكرأ على الفلاسفة عدم اعترافهم بالقضايا المتواترة كمصدر للعلم اليقيني وحصرهم هذا العلم بالقضايا النظرية ، أى القضايا التى ينتجها القياس المنطقى العقلانى ومن جهة أخرى ينكر ابن تيمية على الفلاسفة قولهم بأن العلم اليقينى هو نتاج البرهان العقلى المنطقى وان القضايا التى ينتجها البرهان هذا لا تكون إلا كلية . إنه ينكر عليهم ذلك بناء على مذهبه من أن الكليات لا وجود لها إلا فى الذهن ، وإنه لا وجود فى الخارج لسوى الأشياء العينية (الجزئيات) . من هنا كان البرهان المنطقى . فى مذهبه . لا يفيدنا العلم بشئ من الموجودات الخارجية . .. وأى كمال للنفس فى مجرد تصور هذه الأمور العامة الكلية إذا لم تتصور أعيان الموجودات المعنية الجزئية ، وأى علم فى هذا يرب العالمين الذى لا تكمل النفس إلا بمعرفته وعبادته محبة وذلاً » (٢٩) فمنشأ نقده الفلاسفة هنا ، هو أن الله وجود معين وليس كلياً ، لأن الكلى يستلزم التعدد فى أفرادهِ . وهذا يخالف عقيدة التوحيد . فاقضى ذلك أن ينفى ابن تيمية يقينية العلم الكلى ، وينفى أن البرهان المنطقى يفيد علماً حقيقياً (٣٠) على أن خطأ ابن تيمية ، نى كل معادلاته هذه يكمن فى الأساس الذى بنيت عليه وهو أنه ينكر كون الماهيات (الكليات) موجودة فى الخارج ضمن الوجودات الجزئية ، أى أن أساس معادلاته كلها هو غياب الحل العلمى لمشكلة العلاقة الوجودية بين الكلى والجزئى (بين العام والخاص) .

من هنا يستمر ابن تيمية فى محاولته إثبات كون المقدمات الكلية للبرهان المنطقى الأرسطى ليست كلية وليست يقينية (٣١) ورغم كل الجهد الذى عاناه فى سبيل إبطاله الاعتماد على القضايا الكلية ، لا يبالى أن يناقض نفسه فى مقالته له : واحدة فى القضايا الدينية حيث يقول إنه « فى المواد المعلومة بأقوال الأنبياء ، يظهر الاحتياج إلى القضية الكلية . ومن أمثلة تلك القضايا الكلية قول الرسول صلى الله عليه وسلم أن كل مسكر حرام » (٣٢) وثانية فى قوله بأن إدراك الكلى « من أخص صفات العقل التى فارق بها الحس ، إذ الحس لا يعلم إلا معيناً ، والعقل يدركه كلياً مطلقاً » (٣٣) ولكن اعترافه بالقضية الكلية فى مقالته الأخيرة يقترب بموقف حسى تجريبى ، إذ نراه فى رده على المنطقيين يقرر أن الجزئيات المعنية من العلم وهى الاستفادة من الحس ، هى وحدها الحقائق الكائنة فى جزئيات الأشياء الخارجية ، وعلى هذا يستنتج نفى الفائدة من الكليات لا تحصار وجودها فى الذهن . واستنتاجه النهائى هنا ، هو أن العلم الذى

يعطيه البرهان المنطقي ليس علماً بما هو موجود بل بما هو ذهني صرفاً لالتحقق له في الخارج (٣٤) أما النقد الذي وجهه ابن تيمية لطرق الاستدلال المنطقي الأرسطي ، فهو مبني - إجمالاً - على أسس نقده للحد الأرسطي في التصورات ونقده للقضايا التي يتكون منها والتي ينتجها البرهان عند المناطق الأرسطية في التصديقات .

الواقع أن كثيراً من المتكلمين الإسلاميين وعلماء أصول الفقه الإسلامي ، كان لهم هذا الموقف من المنطق الأرسطي بناء على موقفهم من مسألة الحد في هذا المنطق ، أي بناء على تخوفهم مما يؤدي إليه الأخذ بذكر هذا الحد القائمة على الماهيات الثابتة ، من نتائج تتعلق بميتافيزيقا الإسلام ، كما ظهر ذلك في شرحنا لوجهة نظر ابن تيمية.

الهوامش

(١) ابن خلدون - بتأليف - المقدمة - دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ٨٢٧ - ٨٤١ .
(٢) ظهر بين عبيد الأشعرى والغزالي بعض من حملوا راية العداوة الشديد للفلسفة على غير هذا الأساس من الإدراك والوضوح المعرفي ، بل بالعكس ، على الجهل العجيب بالعارف الفلسفية . نذكر مثلاً طريفاً لذلك ما كتبه جمال الدين أبو بكر محمد بن العباس الخوارزمي (٣٨٢ هـ - ٩٩٣) في كتابه « مفيد العلوم ومبهد الهموم » - المطبعة الشرقية ١٣٢٨ هـ ، ص ٦١ - ٦٢ - قال : « .. وهم - أي الفلاسفة - قوم من اليونانيين تحذلقوا في المقالات حتى وقعوا في وادي الحيرة والخباط - وهم كالجنون وليس به - وتجبروا في الإلهيات ؛ وبنوا مقالاتهم على التشبه المحض والدعاوى الصرف ، ويزعمون أنهم أكيس خلق الله ، وسياق مذهبهم يدل على أنهم أجهل خلق الله وأحمق الناس ، وأسباب الاتحاد والزندقة مبني على مذهبهم ، والكفر كله شعبة من شعبهم (...) وكانوا يترهبون لقطع النسل ، ورئيسهم أفلاطون الملحد لعنه الله قال لموسى بن عمران رسول الله وكليمه : « كل شيء تقوله أصدقك فيه إلا قولك : كل منى علة العلل » ينظر إلى اعتقاد هذا الحبيث كان يكذب رسول الله ويعتقد أن الله تعالى له لا كلام البتة (...) ويعتقد أن العالم قديم . وإخوانه ، كإرسطاطاليس وسقراط وإبقراط وجالينوس ، وكلهم ملاحدة العصر وزنادقة الدهر يكتنوا (...) فهم مشركون ملحدون لعنهم الله !!

(٣) ابن الأثير : الكامل - ج ٢ ، ص ١٦٢ .

(٤) ابن النديم : الفهرست ص ٢٤٣

(٥) القاضي صاعد بن أحمد الأندلسي : طبقات الأمم ، ص ٧٠ . أما الهمداني الذي يذكره القاضي صاعد هنا فقد ذكره القفطي في أخبار الحكماء - وقال إنه مات في سجن صنعاء سنة ٣٣٤ هـ / ٩٤٦ ، وهو - الهمداني - مؤلف كتاب - سرائر الحكمة - وكتاب : أنساب حمير ، وله مباحث فلسفية من أصل العالم وعن قراعد المنطق والكلام - راجع العقاد - أثر العرب في الحضارة الأوروبية ، ص ٢٧ .

(٦) يستثنى من القدماء هنا ابن خلدون ، فهو لا يرى في طبيعة العرب قصوراً عن تلقى الفلسفة ، لأنه

لا يصنف القابليات المعرفية للشعوب على أساس عرقى ، بل هو يردّها إلى عوامل طبيعية واجتماعية .
العمران . - وإلى هذه العوامل نفسها يرد واقع كون أكثر الفلاسفة فى تراثنا هم من غير العرب . راجع
المقدمة : الباب السادس ، الفصل الثالث عشر ، ط بيروت ص ٨٦٠ - ٨٦٦ .

٧ الشّهر ستانى : الملل والنحل ، تحقيق كلياتي ١٩٦١ . ج ٢ ، ص ١٥٨ - ١٥٩ .

٨ عاشر الشّهر ستانى القرنين الخامس والسادس الهجريين - ٤٧٩ - ٥٤٨ هـ / ١١٥٣ - ١١٥٤ .

٩ طبع « الملل والنحل » للشّهر ستانى فى لندن ١٨٤٢ ، وفى ليبزغ ١٩٢٣ ، وفى القاهرة
١٣٤٧ هـ على شامش كتاب النّصل لابن حزم ، وفى القاهرة أيضاً مستقلاً ١٩٦١ .

١٠ الشّهر ستانى : المصدر السابق . الطّبعة نفسها ، ج ٢ ، ص ٣ .

١١ المصدر نفسه ، ص ٣

١٢ أيضاً ، ص ٤ .

١٣ وهنا كذلك نستثنى ابن خلدون . ففى كلامه على نقل الفلسفة اليونانية إلى العربية يقول : « ..
وعكف عليها النّظار من أهل الإسلام وحذقوا فى فنونها ، وانتهت إلى الغاية انظارهم فيها أو خالفوا
كثيراً من آراء المعلم الأول (أرسطو) واختصوه بالرد والقبول لوقوف الشهرة عنده ، ودونوا فى ذلك
الدواوين ، وابتدعوا على من تقدمهم فى هذه العلوم ، وكان من أكابرهم فى الملة أبو نصر الفارابى وأبو على
ابن سينا بالمشرق والفاضل أبو الوليد بن رشد والوزير أبو بكر ابن الصائغ بالأندلس ، إلى آخرين بلغوا
الغاية فى هذه العلوم » - المقدمة : الباب السادس ، الفصل الثالث عشر ، ص ٨٦٥ ، ط بيروت .
ولا يناقض هذا الرأى ما قاله ابن خلدون نفسه - الفصل الخامس عشر من الباب نفسه ، ص ٩٧١ - من أن
فلاسفة الإسلام أخذوا بمذاهب المتقدمين وإمامهم أرسطو متبعين رأيه « حذو النّعل بالنّعل إلا فى القليل »
ذلك لأن ابن خلدون إننا يعنى فى العبارة الأخيرة ما يتعلق بالنّظام الكونى خاصة ، دون الفلسفة بعمامة .
وهو هنا فى معرض الرد على أفكار الفلاسفة بشأن عالم الأفعال .

١٤ النص الكامل لهذه الفتوى منشور فى كتاب « فتاوى ابن الصّلاح فى التفسير والحديث والأصول
والعقائد » - القاهرة ١٣٤٨ هـ ، ص ٣٤ - ٣٥ .

١٥ Terme أو Definition

١٦ لابن الصّلاح قصة قيل إنها سبب عدائه للمنطق ، تقول القصة : إنه كان رحل سراً إلى الموصل
ليتعلم فيها المنطق على محدثها كمال الدين بن يونس الموصلى المعاصر لابن خلكان (١٢٢٦ - ١٢٨٣ م)
، ولكنه ، أى ابن الصّلاح - لم يقدر على استيعاب المنطق ، فنصحته أستاذه أن ينصرف عن دراسة هذا
الفن ، فانصرف معلناً خصره لابن يونس بحجة الدفاع عن الدين (راجع ابن السبكي : طبقات
الشافعية . القاهرة - دون تاريخ - ، ج ٥ ، ص ١٦٠) .

١٧ الفزائى : المستصفى من علم الأصول - القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ١٣٥٦ هـ ص ٧ .

١٨ راجع ابن تيمية : شرح العقيدة الأصفهاني ، ص ١١٤ - ١١٥ .

١٩ نسبة إلى الإمام أحمد بن حنبل (٢٤١ هـ / ٨٥٥) مؤسس أحد المذاهب الفقهيّة السنية الأربعة

. وهو المذهب الأكثر تشدداً في الدفاع عن السلفية المتطرفة وفي مخاصمه الفكر المعتزلي .
(٢٠) في كلام لابن تيمية ناقداً للتكلميين بين فيهم من المعتزلة والأشعرية ، وصفهم جميعاً بالمغالطين لأنهم « .. عرضوا عما في القرآن من الدلائل العقلية والبراهين المنطقية ، صاروا إذ صنفوا في أصول الدين أحزاباً يتكلمون في جنس النظر وجنس الدليل وجنس العلم بكلام اختلط فيه الحق بالباطل » (معارج الوصول) القاهرة ، الخالجي ١٣٢٣ هـ ، ص ٤ .

(٢١) طبع الكتاب في القاهرة سنة ١٣٢١ هـ .
(٢٢) من مؤلفات ابن تيمية في الرد على منطق أرسطو والكلاميين الاسلاميين : كتاب الرد على المنطقيين - طبع في بوسهيا ١٣٦٨ هـ / ١٩٤٧ ، كتاب صغير باسم « نقض المنطق » - طبعه حامد الفقى القاهرة . ، وناقش منطق أرسطو أيضاً في كتابه « موافقة صريح العقول لصحيح المنقول » ، كما أن بعض كتبه الأخرى تضمنت آراءه في المنطق .

(٢٣) السبوطي ، جلال الدين : صون المنطق والكلام عن فنى المنطق والكلام - القاهرة ١٩٤٧ ، ص

٢٨٨ .

(٢٤) راجع ابن تيمية : الرد على المنطقيين ، ص ٦٤ .

(٢٥) راجع ابن تيمية : موافقة صريح العقول لصحيح المنقول - ج ١ ، ص ١٦ .

(٢٦) راجع ابن تيمية : موافقة صريح العقول ... : ج ٣ ، ص ٢٢٢ - ٢٤٦ .

(٢٧) ابن تيمية : الرد على المنطقيين ، ص ٩٥ - ١٠٠ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ١٣٢ .

(٢٩) المصدر نفسه ، ص ١٣٩ .

(٣٠) أبيض : ص ٣٠١ .

(٣١) أبيض : ص ١١١ .

(٣٢) السبوطي : صون المنطق ، ص ٣١٨ .

(٣٣) راجع كتاب الرد على المنطقيين ، ص ١١٥ .

الديوان الصغير

مشوية بالبلونيرودا



أليست الحياة سمكة تنهى لتكون عصفوراً؟

إعداد وتقديم
فريد أبو سعدة

يقول بابلو « لى قلب نجار ، وكل ما ألمسه يصبح غابة » وهانحن ، بعد أكثر من ثلاثين عاماً على رحيله نقف مدهوشين أمام غاباته الفاتنة : عشرون قصيدة حب وأغنية يانسة . الإقامة فى الأرض . النشيد العام . أناشيد أولية . مئة سوناتة حب . أعترف بأنى عشت . ايسلانيجرا .. إلخ .

كان فى العشرين عندما أصدر « عشرون قصيدة حب » بعد أن وجد أخيراً ناشراً يملك من المرأة أن ينشر:

جسد المرأة تلال بيضاء

وأفخاذ بيضاء

فى جلسة استسلامك تبدين مثل العالم

وجسدى الريفى المتوحش

يحفر فى جسدى

فيخرج ولد من أعماق الأرض.

فى هذه القصائد ، وفى هذه السن الباكرة ، كان بابلو متأثراً ببودلير ، ومثله يستخدم الجنس كطريقة للتوحد بالأرض ، ويستخدم الحب مثله أيضاً كوسيلة لنجاة من العزلة.

ولد نيفتالى ريكاردو ريبس باسمالتو فى الثانى عشر من يوليو ١٩٠٤ فى مدينة بارال (وهى مدينة صغيرة فى وسط تشيلى) من أب هو جوزيه ديل كارمن ريبس الميكانيكى فى قطارات تشيلى العتيقة ، ومن أم لم يعرفها أبداً فقد رحلت بالسل بعد شهر واحد من

ميلاده.

تزوج الأب مرة أخرى وانتقلوا إلى مدينة تيموكو ، حيث التحق بابلو بالمدرسة ، وواصل دراسته حتى حصل على شهادة إتمام الدراسة الأساسية في ١٩٢٠.

نشر في الثالثة عشر من عمره مقالاً في صحيفة تيموكو بعنوان « حماس ومثابرة » ووقعه باسمه نيفتالي ريس. ونشر في خلال أعوام ١٩١٨ ، ١٩١٩ في مجلة COR-REVUELA ١٣ قصيدة بأسماء مستعارة.

عندما أتم دراسته الأساسية في ١٩٢٠ كان قد أعد ديوانين هما « جزر غريبة » و « تعب بلا جدوى » لكنهما لم ينشرا ، وكان ينشر أعماله النقدية باسم ساشكا واستقر على نشر أعماله الابداعية منذ ذلك العام باسم بابلونيرودا ، هكذا وقع ديوانه الأول « كتاب الشفق » في ١٩٢٣ وديوانه الثاني « عشرون قصيدة حب » في ١٩٢٤ وديوانه الثالث « محاولة الإنسان الأبدى » في ١٩٢٦.

في عام ١٩٢١ وصل بابلو إلى العاصمة (سانتياجو) لدراسة اللغة الفرنسية في معهد المعلمين ، وهناك وقع في غرام امرأتين مختلفتين : ماريسول / ماري الشمس ، وماري سوميرا / ماري الظل كما أسماها في مذكراته.

واحدة ريفية والأخرى ابنة مدينية ، فألهمتاه ديوانه الشهير « عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة » وهو الديوان الذي كان ، بطريقته الخاصة ، وداعاً مؤلماً للطفولة.

بعد تخرجه من معهد المعلمين عين قنصلاً فخرياً لبلاده في (رانجون) فبدأ رحلته إليها في ١٤ يونيو ١٩٢٧ ماراً بـ بوينوس ايرس ، لشبونة ، مدريد ، باريس ، مارسيليا ثم رانجون وخلال خمس سنوات من ١٩٢٨ عمل قنصلاً في جاوه وسيلان ثم قنصلاً في بوينس ايرس عام ١٩٣٣ وهناك يلتقي بالشاعر الأسباني الشهير لوركا للمرة الأولى ، وتؤكد هذه العلاقة عندما أصبح بابلو قنصلاً لبلاده في أسبانيا عام ١٩٣٤ في برشلونة ثم في مدريد حيث ألقى بعض أشعاره في الجامعة وقدمه لوركا ، وارتبط بصداقات وثيقة مع كثير من الشعراء الأسبان ، فإلى جانب لوركا كان هناك ميغل هرنانديز ، ورفاييل ألبرتي ،

وفايست ألكسترو.

وعندما نشبت الحرب الأهلية الأسبانية فى ١٩٣٦ ، واغتيل فيها صديقه لوركا ، بدأ كتابه قصائد ديوانه « إسبانيا فى القلب »

« مدريد وحيدة وجليلة

شهر تموز أدهشك

وفاجأ متعتك بقرص العسل

شوارعك ساطعة

وحلمك ساطع

تقيؤ مظلم للجبنالات

موجة من رجال الكهنوت

انصبت بين ركبتيك

إنها أنهار من البصاق »

ونظراً للمواقف النبيلة والشجاعة التى اتخذها بابلو أثناء الحرب الأهلية الأسبانية أقيل من منصبه ، فسافر إلى باريس ، ونعى صديقه لوركا فى محاضرة مؤثرة ثم عاد إلى تشيلى حيث عين مرة أخرى فى ١٩٣٩ قنصلاً مقيماً فى باريس لشئون المهاجرين الأسبان ، ثم أنهى حياته الدبلوماسية قنصلاً فى المكسيك.

قبل أن تنتهى الحرب العالمية الثانية ، وبالتحديد فى ٤ مارس ١٩٤٥ انتخبته مناطق التعدين فى تشيلى نائباً عن الحزب الشيوعى فى مجلس الشيوخ ، وأعلن نيرودا نفسه « محارباً شيوعياً » وانتقد شعره الشخصى القديم وحصل على جائزة الدولة فى الأدب.

وفى ١٩٤٨ أمر الرئيس التشيلى جوازاليس فيدال بحظر الحزب الشيوعى ، واعتقال صديقه بابلو ، لكن بابلو اختفى فى البلاد وراح يتنقل من بيت إلى بيت ، وفى هذه الفترة أختفه فى بيتها الشاعرة غابريلا مسترال (١٨٨٩ - ١٩٦٥) الحائزة على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٤٥ والتى كانت أستاذته فى المدرسة ، وفى النهاية غادر تشيلى إلى

الأرجنتين ، عبر سلسلة الجبال ، على ظهر حصان ، وهناك كتب قصائد « النشيد العام »
١٩٥٠.

(إيسلاييجرا) قرية صغيرة تطل على المحيط الهادئ ، على بعد ثمانين ميلاً إلى الجنوب من « فالباريزو » حيث اشترى نيرودا منزل قبطان عنجوز في ١٩٣٩ وكان يعكف فيه على الكتابة كلما أمكن ذلك . وكراسة « إيسلاييجرا » هي العمل الأخير الذي كتبه بابلو وهو في أواخر الخمسينات من عمره هدية لنفسه مع اقبال عيد ميلاده الستين . سيرة ذاتية في شكل قصائد ، تتبع السياق الزمني لتطور حياة بابلو وتتكون من خمسة دواوين « حيث يولد المطر » ، « القمزر في المتاهة » ، « النار الضارية » ، « صياد الجذور » ، « سوناتا نقدية » .

لقد قدر العالم كله شعر بابلو ، منح الأوسمة وترجمت وطبعت أعماله في كل مكان ، وحصل عام ١٩٥٠ على الجائزة الدولية للسلام عن قصيدته « فليستيقظ الخطاب » ومنح معه نفس الجائزة الرسام الأسباني الشهير بيكاسو .

وفي عام ١٩٦٠ ترجمت قصيدته « ثيران » إلى الفرنسية ونشرت مزينة بستة عشر رسماً لبكاسو .

سافر بابلو إلى الاتحاد السوفيتي في ١٩٦٥ عضواً في لجنة تحكيم جائزة لينين التي فاز بها في ذلك العام الشاعر الأسباني وفاتيل ألبرت ، وفي عام ١٩٦٩ عينته اللجنة المركزية للحزب الشيوعي التشيلي مرشحاً لرئاسة الجمهورية فقام بجولة انتخابية في أنحاء البلاد انتهت بتشكيل « الإتحاد الشعبي » ثم أعلن انسحابه من الترشيح لرئاسة الجمهورية ليتيح الفرصة أمام صديقه سلفادور الليندي مرشحاً وحيداً وشارك بحماس في حملة الليندي حتى نجح في انتخابات الرئاسة .

في عام ١٩٧٠ أصيب بابلونيرودا بالسرطان وخضع لعمليات جراحية فشلت في إزالته بأكمله ، وفي ١٩٧١ حصل على جائزة نوبل وعين سفيراً لبلاده في فرنسا رغم صحته المتدهورة التي عزلته وحيداً . ورحل أخيراً في ٢٣ سبتمبر ١٩٧٣ بعد اثني عشر يوماً من

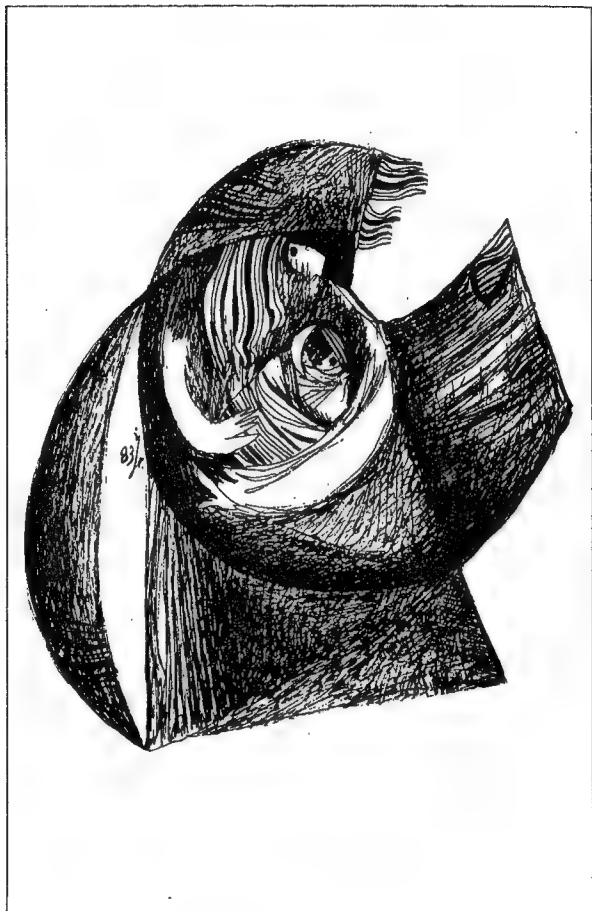
مضرع صديقه الليندى ، إثر الإنقلاب العسكرى الذى قام به الجنرال بينوشيه ، ونهب الفاشيون بيته ودمروه.

ليس هذا بالطبع إلا وجازة حول عمله العام ، ولم أكن لأسردها إلا لأنها تكشف عن طبيعة الحياة التى عاشها بابلو ، وعن الثقافات العديدة التى تحاور معها ، والتجارب التى عرکها وعركته ، وجعلته هكذا ، وكما هو عليه ، ضميراً إنسانياً طائراً فى أركان المعمورة .

كان العالم يتقلب بعنف ، ويحتشد دون كلل لخوض غمار حرب جديدة ، وإذا كانت الحرب العالمية الأولى قد بدأت وهو فى العاشرة من عمره بعيداً فى تيموكو فإن الحرب العالمية الثانية بدأت وهو فى الخامسة والثلاثين ، شاعراً شهيراً ، ودبلوماسياً جوالاً ، يتنقل فى العالم قريباً من الأحداث .

وفى مصر ، كما فى العالم كله ، تمتع بابلونيرودا بالتقدير نفسه ، وكان مع شعراء آخرين مثل ناظم حكمت ومايكوفسكى وفابتزاروف ولوركا يمثل هذا الروح العظيم ، الذى يوقظ وينبه وينقل رعدة الوجود الحق إلى أعضائنا المتيبسة ، قرأت له ولهم كل ما أتبع لى فى أول رحلتى مع الشعر ، ولا بد أنه وأنهم قد دمغوا فترة من تجربتى وحياتى بهذا الولع بالجموع الفقيرة ، الجموع التى كنت أراها يومياً ثلاث مرات وهى تأتى فى ورديات إلى المصنع الكبير فى المحلة الكبرى ، جيوش هائلة من الفقراء المرهقين ، تأتى من كل صوب ، من القرى المجاورة ، ومن العزب والضواحي العشوائية حول المدينة ، فتبدو كالنهر فى اندفاعه ثم اندياحه فى شوارع الأحياء المؤدية إلى المصنع حيث كنت أسكن مع عائلتى فى مهب هذا النهر وهو ماسمرنى أمام استعارة النهر فى قصائدى الأولى (السفر إلى منابت الأنهار) ، (خيول النهر) وغيرها .

ف . ا . س



يقول نيرودا

* أنا شعوب كثيرة ، وفى صوتى

قوة نقية تعبر صمتكم

* مانفع الأبيات إن لم تكن ضد هذا الليل

الذى يخترقنا كخنجر مرّ

مانفعها إن لم يجعل النهار أقل سخفاً

والغروب أشد غروباً

ما حاجتنا إليها إن لم تكن هذا الركن الحزين والجميل

حيث يطيب لأجسادنا المطعونة أن تنتهياً للموت

نحن الشعراء نكره الكراهية

ونحارب الحرب بالكلمة

* ولدت من صدر وطنى الغبارى

ومن جذع الشعر

لى قلب ليجار ، وكل ما ألمسه يصنح غابة

أحب عالم الريح

وغالباً ماتختلط عيناى بأوراق الأغصان

لا أميز بين النساء والربيع

بين الرجل والشجرة

بين الشفاء والجذور.

* ميّت من لا يقلب الطاولة

ولا يسمع لنفسه
ولو لمرة واحدة فى حياته
بالهرب من النصائح المنطقية.

* لم تبكى الغيوم إلى هذا الحد
ولم كلما بكت
ازددت فرحاً وخفة

* هل ثمة ماهو أكثر بعثاً للكآبة
من قطار متوقف تحت المطر

* من هؤلاء الذين صرخوا فرحاً
عندما ولد اللون الأزرق
وما اسمها الزهرة التى تطير من عصفور
إلى عصفور

* أليست الحياة سمكة تنهى لتكون عصفوراً.

* ما الذى سبقوله عن شعرى
هؤلاء الذين لم يلمسوا دمي
وهل ثمة أغبى من أن يحمل المرء
اسم بابلو نيرودا !

* إننى جائع إلى قمك

إلى صوتك

وأهيم فى الشوارع باحثاً عن حفيف قدميك

فى أوردة النهار

قبلىنى واحرقينى يا امرأة.

* يحدث أحياناً أن أدخل معمل خياطة

أو صالة سينما

ذابلاً وتعيساً

كبجعة ورقية تبحر فى الرماد

يحدث أن تدفعنى رائحة صالونات الحلاقة

أو دخان المحركات إلى البكاء

أريد فقط مسنداً من حجر أو قطن

أريد فقط ألا أرى المؤسسات

ولا المصانع

ولا الأسواق

ولا النظارات الطبية أو المصاعد

يحدث أن أتعب من قدمى

ومن أظافرى ومن شعبرى وظلى

نعم

يحدث فى الحقيقة أن أتعب

من كونى إنساناً .

* اليوم رفعنا البحر الهائج بقبلة
اليوم أصبحت أجسادنا ضخمة
لقد غمت حتى أطراف العالم
واجتمعت فى قطرة واحدة
من شمعة أو نيزك
وفتح باب جديد بينك وبينى
وشخص ما ، بلا وجه ، كان ينتظرنا
هناك .

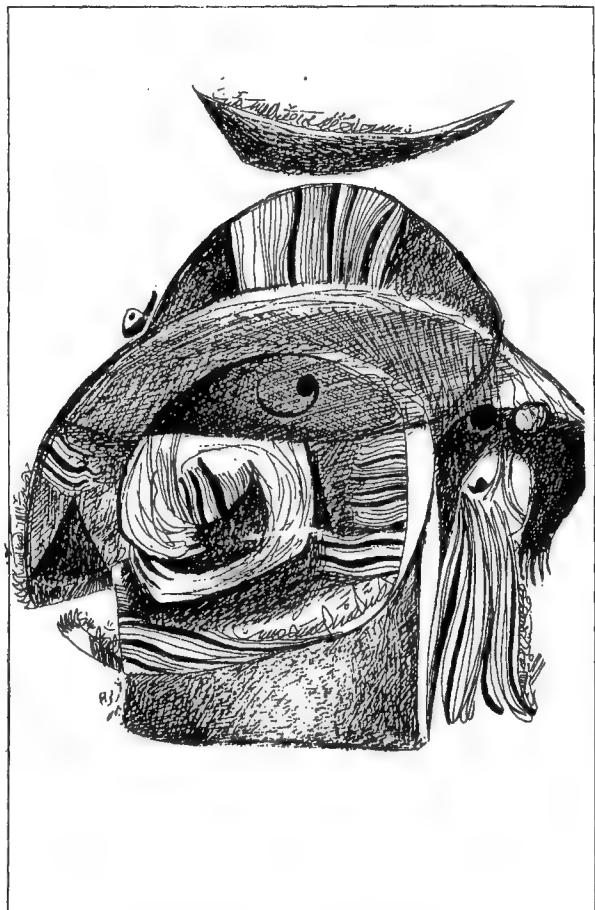
* بحار على الأرض هو رجل السكك الحديدية
وفى المرافئ التى لا يحدها شاطئ
فى بلدان الغابة ، يعدو القطار ، يعدو
مطلقاً العنان للطبيعة
متماً أبحاره حول الأرض
وحين يقبل القطار ليستكين للراحة
يلتقى الأصدقاء
يقبلون فتنتفتح أبواب طفولتى
تهتز المائدة تحت لظلمات رجل السكك الحديدية
تتقافز أكواب الرفاق
ويلتحم البريق من عيون النبيذ
يا لأبى المسكين الفظ
بين يقظاته الباكرة ورحيله
بين وصوله واندفاعه

ذات يوم أغزر مطراً من الأيام الأخرى
ركب رجل السكك الحديدية
جوزيه ديل كارمن رئيس قطار الموت
وحتى الآن لم يعد.

* تقافزت الجبال
وتهاوت البلدة وقد ضربها الزلزال
الجدران الطينية
والصور المعلقة على الحوائط
والأثاث المتداعى فى الغرف المعتمة
والصمت المرقش بالنباب
عادت جميعها إلى التراب
إلى التراب .

* أضعت مفتاحى ، قبعتى ، رأسى ، المفتاح القادم من دكان (راؤول) فى « تيموكر »
كان هناك فى الخارج ، منسياً ، مفتاح الهندود الحمر ، التمسسته من راؤول حين ذهبت إلى
الشمال ، انتزعته ، سرقتة فى غمرة رياح عاصفة وضارية . وعلى صهوة حصان حملته
صوب لونكوتشى ، من يومها وهو يرافقنى قطار الليل كعروس مجللة بالأبيض . أدركت
بأن كل أشياء البيت التى فى غير مواضعها سلبنى إياها البحر.

وعندما ، ببط الليل ، شاحب فى العتمة هو البحر ، أرتاب بلا يقين فى اجتياحه الغامض
عند مشجب الشمسية أو فوق أذننى ماريا سليستى الوداعتين سأكتشف قطرات البحر
الصلبة ، ذرات قناعه الذهبى ، وفى الليل يجف البحر ، يبقى أبعاده ، قوته ، أمواجه
العالية ويستحيل إلى طاس ساحق من هواء عال ، إلى كتلة حررت نفسها من مياهها ،



يدخل بيتى ليعلم ماذا لدى . فى الليل يعبر قبيل الفجر : كل شئ هامد فى البيت ومالح :
الأطباق ، السكاكين ، والأشياء النظيفة التى تلامس وحشيتها لاتخسر شيئاً ، تأخذها
الرعشة حين يدخل البحر بكل عيونه الصفراء كعيون القطط.
هكذا أضعت مفتاحى ، قبعتى ورأسى . سلبها المحيط فى سيره المتمايل ، وذات صباح
جديد وجدتها ، أعادتها موجة النذير التى عند بابى ، خلفت أشياء ضائعة.
هكذا ، وبأحدى عادات البحر ، أعاد الصباح مفتاحى الأبيض ، قبعتى المغطاة بالرمل ،
ورأسى ، الرأس الذى لبحار سفينة محطمة.

* يحدث ما يحدث

لن أتعثر فى الغيرة

تعالى مع ألف رجل ورجل

يحجبون المسافة بين نهديك وقدميك

تعالى كالنهر

بفيض بفرقاء من الرجال

أحضرهم كلهم

إلى حيث أقف بانتظارك

فعلى الدوام يا حبيبتى

لن يكون من أحد سوانا

لن يكون إلا

أنا وأنت

حبيبين وحيدين

على هذه الأرض

* الضوء فى غرفتى شحيح
والأشياء تكون بيضاء فى شبه العتمة
فى غرفتى حزن دائم
وعلى منضدتى بعض كتب مفتوحة
ودفاتر زرقاء
وأقحوانات ميتة

* لم أعد أحبها
هذا أكيد
لكن لعلنى أحبها
ما أقصر الحب وما أطول النسيان
ولأثنى ضممتها فى ليال كهذه بين ذراعى
فإن روى ليست مرتاحة بفقدانها
رغم أن هذا آخر ألم تسببه لى
وآخر أبيات شعر
أكتبها لها.

لويس بقطر فى :

تأملات فى الأدب المصرى القديم

توفيق حنا

تقوم الهيئة العامة لقصور الثقافة بنشاط كبير لخدمة الثقافة المصرية والعربية - وهو مجهود يستحق كل تقدير ، فهى تقدم للقارئ عدة سلاسل ، سلسلة أصوات أدبية (أسبوعية) وسلسلة كتابات نقدية (شهرية) وكتاب « الثقافة الجديدة » (شهريا) وكتاب « الأدباء » (شهريا) وسلسلة « إبداعات » (شهريا) أما هذه السلسلة التى أصدرت كتاب « تأملات فى الأدب المصرى القديم » فهى « مكتبة الشباب » (شهريا) وثمن النسخة « جنيه واحد » وهذا يؤكد حرصها على نشر الثقافة وإتاحة الحصول على إصداراتها - وهذا أيضا يستحق التتويه والتقدير .

وهذا الكتاب « تأملات فى الأدب المصرى القديم » لمؤلفه لويس بقطر يحمل رقم ٨٢ ، صدر عام ١٩٩٥ ، ولعل موضوع الكتاب بالاضافة إلى ثمنه وراء نفاذ طبعته كما علمت من أحد الأصدقاء فى القاهرة .

لعل أهم القضايا التى ناقشتها هذه التأملات هى أولا تواصل واتصال التاريخ المصرى منذ أقدم العصور حتى الآن ، وثانيا قضية المسرح المصرى - وثالثا الموالد الشعبية وعلاقتها بالاحتفال بمولد أوزوريس فى شهر كيهك ، رابعا قضية الترجمة وعلاقة الكتابة المصرية القديمة باللغة العامية (أو اللجنة المصرية القاهرية) .. كما تحدثت هذه التأملات عن القصة المصرية القديمة وعن الشعر المصرى وعن الموسيقى والرقص .. ونجد فى نهاية الكتاب ٢٢ صفحة تحوى لوحات عن الرقص وعن الموسيقى فى مصر القديمة .. حركات أصابع اليد والذراعين .. كما نرى آلات

الجيتار والقيثارة والصنوج والطبلة ، البوق والأجراس والشخشيشة .. وهناك لوحات للرقص المصرى قريية كل القرب من رقصات الباليه الحديثة.

* * *

يوضح لنا المؤلف هدفه من هذه التأملات « الواقع أن الفكرة التى أسمى لتحقيقها هى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجا على فكرة التواصل ، فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا ، رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه . وهذا الخيط من السهل تبينه لأننا فى أغلب الأحيان لانملك نظرة شاملة أو نرتاع من أن يكون لنا نظرة شاملة .. اننا محكومون فى أغلب الأحيان بتقييم مسبق يقبل شريحة من تاريخنا ويرفض شرائع ، ومن هنا أهميته أن ندرس تاريخنا على امتداده،

ونحاول أن نضع أيدينا على مواضع الصدع عندما ينقطع هذا الخيط ليبرز من جديد، ولكن فى صورة مغايرة وحركة جديدة » ، ولعلنا نجد فى كلمات لويس بقطر هذا اللحن السائد فى كل هذه التأملات ، وهو يدعونا إلى دراسة مختلف صور وأشكال الفولكلور المصرى .. يقول : " لعل البداية بالتعرف على فنوننا الشعبية القيمة يسهل علينا أن نرى الامتداد فى أشكاله الجديدة المتعددة " .

ويعد أن يحدثنا عن الرقص يقول : " نستطيع أن نتبين أهمية دراسة مظاهر الحياة فى تواصلها لأنها تساعدنا بشكل ملموس على فهم تاريخنا فى شموله " ويقول أيضا « إن العودة إلى الماضى ليست أكثر من محاولة لفهم الحاضر إن الخيط المتصل يعكس درجة من الاستمرار والأصالة يستحق أن نحافظ عليه وتنميته ، حتى وان تعرض لمؤثرات خارجية على مدى التاريخ الطويل " ومرة أخرى يوجهنا إلى أهمية دراسة التراث الشعبى " ينبغى أن نقوم بمسح شامل للرقصة المصرية الشعبية فى القرية وفى المدينة، فى شمال مصر وجنوبها ، فى الواحات والنوبة .. وحتى يكون هذا المسح شاملا لابد أن يقوم على منهج تاريخى ، نرى التشابهات ، ونرجع إلى النوراء ونتابع المتغيرات لنضع أيدينا على المؤثرات الجديدة هنا وهناك " ويؤكد المؤلف أهمية هذا المنهج التاريخى يقول " لقه حكى سامى جبره إلى « دريتون » عن رقصة يؤديها أهل القرى المحيطة بمدينة ملوى تقوم على الأداء التعبيرى ، نستطيع أن نرى فيها البعد التاريخى ، فهى تقوم على حركات تصور بكانيات ايزيس عند جثمان أوزيريس ، وممارسته من سحر لتبعث فيه الحياة ، وكيف جمعت بابنها حورس " ويقول أيضا " إن رقصات كالتحطيط مثلا تحمل ملامح قديمة وجدناها فى رقصات المبارزة بالعصى » ، ثم يقول موجهاً ومحذرا " ولكن المدينة الحديثة بوسائلها الترفيهية كالتلفزيون والفيديو لاتترك حيزا معقولا لازدهار فنوننا الشعبية ، ومن هنا اللجوء إلى

كل الوسائل المختلفة التي تساعد على تسجيل ودراسة حضارتنا في تواصلها ، وعن الرقص أيضا يحدثنا لويس بقطر « لقد مارس المصريون الرقص في مناسبات كثيرة ، في الأفراح والأحزان ، في الولائم والأعياد ، أثناء العمل أو الراحة ، مارسوه فرادى وجماعات ، نساء ورجالاً وصغاراً ، مارسوه بمصاحبة الموسيقى أو بمجرد التصفيق أو طرقعة الصوابع ، مارسوه محترفين وهواة ، كهنة ورجالاً عاديين ، مارسوه بأنواعه المختلفة من الأكروبات حتى الأشكال التعبيرية التي تصور حدثاً في أسطورة ، وتضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات التي تصور مظاهر الحياة المختلفة » ولعل هذا النص الطويل يؤكد لنا أن ماندعوه برقصه البطن ، ورقصة بخيلة ولاتمت بصلة إلى الرقص المصرى الأصيل، ولعل مهارة الزاقيصة المصرية في أداء هذا اللون من الرقص إنما يؤكد شيئاً واحداً وهو قدرة الجسم المصرى على أداء كل حركات الرقص " من الأكروبات حتى الأشكال التعبيرية " كما يقول لويس بقطر.



ويحدثنا لويس بقطر عن المسرح المصرى . يقول « لقد ثار جدل طويل ، هل عرفت مصر القديمة المسرح أم لا ؟ وما زال هذا الجدل قائماً حتى اليوم ، وخلال متابعة الخطوط العامة لما قدمه علماء المصريات من دراسات حول هذا الموضوع يمكن أن نضع أيدينا على الجوانب الإيجابية والسلبية في هذه المساهمات " ثم بعد أن يحدثنا عن الدراما القديمة عند اليونان والهند والصين واليابان ينتهى إلى أن يقول « لا بد أن نأخذ كل مكونات المسرح القديم في الحسبان .. من أغنية ورقصة وكلمة أو تعبير صامت ، في إطار عرض يدور حول إعادة تقديم حدث أو أسطورة .. » ويقول وهو يحدثنا عن الدراما المصرية وعن " إمكانية البحث عنها في المهرجانات المصرية باعتبارها الأرض الخصبة لتحول الأساطير إلى عرض فيه ملامح المسرح » يقول « الإطار الذى نمت وتطورت فيه الدراما القديمة يمثل خطأ أكثر تجانساً وتقارباً ، فالمهرجانات والأعياد المختلفة كانت الفرصة الأساسية التى برزت فيها الحاجة إلى الألوان المختلفة من الأداء المسرحى ، وليس هذا بالشيء الغريب ، فالدراما وخاصة فى مراحلها الأولى لاتعيش بدون الناس فى تجمعاتهم ، وياعثها استعادة حدث دينى أو أسطورى أو تاريخى أو حدث يرتبط بالطبيعة ، إن هذا التجمع حول مثل هذا الحدث مناخ درامى ملائم تنزعزع فيه الأنشطة الفنية المختلفة ، وليس من قبيل المصادفة أن تصبح المهرجانات والأعياد المختلفة الحلبة الرئيسية لأوجه النشاط المسرحى » ثم يوضح لنا طريقة للبحث عن الدراما المصرية القديمة « علينا أن نتملك فهم أنوات المسرح وأن نعى جوهره ، ثم نبدأ رحلة البحث متحررين من كل جمود وضيق أفق ... والمهم أن نتجنب البدء من نموذج درامى معين ، أو الاختصار على عنصر واحد كالحوار مثلاً .. ثم يقول محدداً لنا ملامح

نظريته الجديدة " إن النظرة الجديدة التي تقدمها معتمدين على رؤية أشمل لمكونات الدراما القديمة ومتخلصين من جمود النظريات ، التي عجزت عن تفسير مقنع للمهرجانات المصرية ودورها وطبيعتها ، يجعلنا أكثر قربا من حقيقة التطور الحضارى فى مصر فى نقطة من نقاطه ، ألا وهى ملامح الدراما المصرية » ولقد وفق لويس بقطر فى اختيار مهرجان أوزيريس لتطبيق نظريته الجديدة وذلك كما يقول " أن أوزيريس يختلف عن الأغلبية الساحقة من الآلهة المصريين ، فالأسطورة المنسوجة عبر الزمن عن الثلاثى أوزيريس وإيزيس وحورس فنية بالشاعر الإنسانية قريبة إلى وجدان البشر .. إن هذه الأسطورة تعود إلى فجر التاريخ المصرى واستمرت حتى نهاية المرحلة القديمة بل عاشت بصورة أو أخرى حتى عصر البطالمة والرومان » ولهذا يحق له أن يقول: " ونأمل أن الجانب التطبيقي من هذه الدراسة ، وهو يتعرض لمهرجان الإله أوزيريس فى شهر كيهك، يلقى ضوئا على صحة توقعاتنا ... إن أسلم طريقه أن نبدأ بدراسة مستقلة لكل مهرجان ونضع أيدينا على موضوعه وأحداثه وطرق التعبير فيه " ، ويبرز اختياره لأسطورة أوزيريس " لقد كانت قصة أوزيريس وصراعه مع أخيه ست وموته وبعثه هى الأحداث التى حاول المصريون القدماء إخراجها إلى حيز الوجود مرة كل سنة »

ويقدم لنا المؤلف نصوصا من دراما أوزيريس مترجمة بلغة بسيطة سلسلة ، بلغة مسرحية مما يجعلها قريبة كل القرب من المسرح الشعري .

ولكن الحقيقة التى يقدمها الجديرة بالمتابعة والدراسة وبخاصة من رجال المسرح ومن علماء الفولكلور عن علاقة المهرجان بالموالد الشعبية .. ولو أردنا التبسيط اعتبرنا المهرجان أقرب إلى الموالد حيث تنوع المادة المقدمة والتحرر من فكرة المكان الواحد أو الأداء الواحد .. ونحن نعيش فى بلد غنى كل الغنى بموالده الشعبية .. وفى القاهرة مثلا نجد أن المصريين يحتفلون بعدة موالد شعبية - لعل من أهمها مولد السيدة زينب ومولد الحسين - وفى أنحاء الوطن نجد مولد الدسوقي والبديوى وصار جرجس والسث نعيانة وغيرهم .. وكما نحن فى حاجة إلى دراسة هذه الموالد الشعبية وربطها - أو إرجاعها - إلى الموالد - الأصل وهو مولد أوزيريس أو مهرجانه ..

* * *

وعن القصة فى مصر القديمة يقول لويس بقطر " شئ يستلفت النظر أن مصر عرفت فى القصة منذ أربعة آلاف سنة على الأقل ، وتتراوح النماذج القصصية المعروفة بين المنحى الأسطوري والمنحى الواقعى ، بين السرد واستخدام الحوار ، بين استخدام شخصوس إنسانية ورموز تجسد القيم المختلفة كالصدق والكذب ، وتتراوح بين التسلية والدعوة إلى التمرد على أوضاع خاطئة " ومن هذه النماذج يقدم لنا المؤلف قصة من قصص الدولة الوسطى وهى قصة "

البحار الذى غرقت سفينته " يقول " القصة تنور حول لقاء بحار بأقعى هائلة الحجم فى جزيرة نائية ، تتكلم وتتعامل كأنها كائن حي أو إله من الآلهة القديمة فى صورة حيوان أو طير ... القصة تنور حول أهوال البحر ومايلاقية البحار فى رحلاته من كائنات غريبة ، وربما يبرز هنا على السطح مدى التشابه بين بحارنا المصرى القديم ورحلة " أوديسوس " عائداً إلى اليونان ولقائه مع كائنات البحر المختلفة ، أو قصص السندباد فى " ألف ليلة وليلة " ، ويقول عن موضوع هذه القصة " أنها قصة الإنسان الباحث عن المعرفة من خلال المخاطرة وارتياك الصعاب .. وربما ذكرنا وصول البحار إلى الجزيرة وتعبيره عن الإحساس بالوحدة ، ثم محاولة أن يرتب حياته بقصة " روبنسون كروزو " ثم يحدثنا عن قصة أخرى من قصص الدولة الوسطى وهى قصة « الفلاح الفصيح » يقول " فى هذه القصة تصوير للواقع المر الذى يعيش فيه الفقراء ، ولتسلط أو التحكم الذى يمارسه أصحاب السلطة .. وهنا نجد دوراً أكثر وضوحاً للحوار .. وتنتهى القصة بتدخل الملك وإنصاف الفلاح " ، ولقد عقد المؤلف فصلاً خاصاً لهذا الفلاح المصرى بعنوان « نصوص من شكوى الفلاح الفصيح : الدلول السياسى » ، ويقول وكأنه يحدثنا عن عصرنا هذا الحديث ومايعانيه الناس من ضغوط ومن قهر ومن فقر ومن بؤس « إذا كانت قضية الديمقراطية تحتل اليوم مكاناً بارزاً من كفاح الشعوب العربية ، وإذا كان افتقاد الديمقراطية يصاحبه هموم على حرية الإنسان ، حرته فى الصراع ضد كل ألوان الاستغلال ، فإن الصراع من أجل الديمقراطية هو الصراع من أجل حياة أفضل على المستوى الإنسانى والمستوى الاجتماعى ، ومصر بتاريخها الطويل تزخر بصراع الإنسان ضد الظلم والقهر ، وإن كانت الصورة العامة التى تقدم لنا عن مصر الفراعنة ، مصر الجموع المستكنة المغلوبة على أمرها ، فلا بد من وقت وجهد حتى ينزاح الركام عن وجه مصر الحقيقى ، مصر التى زرعت بجانب القمحة الكلمة والموقف » والقصة - كما يقول لويس بقطر - تعطى لمحة من صراع الإنسان الكادح ضد الظلم والقهر ، وتزخر بارادة عديدة فى الوقت نفسه ضد السلطة الباغية » .

ولقد قدم المخرج المصرى شادى عبد السلام فيلماً تسجيلياً عن شكوى الفلاح الفصيح .. أراد به أن يوضح موقف الإنسان المصرى منذ آلاف السنين ضد كل ألوان الظلم والاستغلال والاستعباد . ولقد رحل هذا المخرج المصرى دون أن يتمكن من اتمام فيلمه عن « أخناتون » الذى كان قد أعد له كل شئ .. نرى هل يتحقق حلم شادى عبد السلام ويرى فيلم « أخناتون » النور ! وأقدم لك هنا نموذجا لترجمة لويس بقطر للنصوص المصرية القديمة ، من شكوى الفلاح الفصيح أليس من الخطأ أن ينحرف الميزان أن يتحول رجل مستقيم إلى غشاش



انظروا ! أن العدالة تهرب من أمامك بعد أن طردت من مكانك
أن الحاكمين يصنعون الشر ... القضاة يخطفون ، يسرقون الكلمة صدقها ، ويلونونها..
صانع العوز كان من واجبه إزالة العوز
يرتكب الجرائم من كان واجبه القضاء على الشر
ثم يقول فى نهاية شكواه التاسعة والأخيرة:
عندما يكون المتهم فقيرا ، والفقير شاكيا
يصبح العنوف فتاكاً

انظروا ! إني أشكوك وأنت لا تسمعنى
سأذهب وأشكو إلى الإله انوبيس (أحد آلهة عالم الموتى)
(وكنته يريد أن يقول : أمرى إلى الله)

وعن ترجمته لنصوص شكايى الفلاح الفصيح يقول لويس بقطر فى الهامش «... ورغم انى
استخدمت العربية الفصحى فى ترجمة مقتطفات من هذه القصة إلا أن العامية أكثر قدرة واحتواء
لروح النص وتعبيراته حتى التشابه فى الكلمات .. هناك أكثر من وجه شبه بين المصرية القديمة
والعامية .. أولا هناك تشابه فى النطق بين الكلمات .. مثل فعل خسف واسم الإشارة " ده " وفعل "
نزل " كما تقول " نزلنا مصر " والتعبير " ياكبير الكبرا " كما تقول " قاتل القتل " .. هذه بعض
أمثلة توضح العلاقة الوثيقة بين المصرية القديمة والعامية بالإضافة إلى بعض أوجه الشبه فى
تركيب الجملة "

ويحدثنا عن ترجمته لبعض النصوص الشعرية " أن الترجمة هنا لاتعزو عن كونها ترجمة حرة
تقوم على تتبع النص المصرى القديم مع الأخذ فى الاعتبار الترجمات المختلفة " ثم يقرر هذه
الحقيقة اللغوية " يهمنى أن أشير إلى التقارب بين الشعر المصرى القديم وأدبنا الشعبى فى
الصورة والإحساس " ، وعندما يحدثنا عن أغانى العمل يقول « من الأشياء التى تدعو إلى الملاحظة
أن أغلب أغانيهم وخاصة أغانى العمل يتقاسم كلماتها معنى وكورس ، وتدور على صورة حوار ،
وهذا ليس غريبا عن أغانى العمل ، فى تراثنا الشعبى الحديث »

ويحاول لويس بقطر أن يجيب عن هذا السؤال الصعب والشائك : كيف تميز بين الشعر والنثر
؟ .. يقول : « هذه مسألة ليست بسيطة ، لأننا عرفنا اللغة المصرية القديمة من خلال الحروف
الساکنة أكثر مما عرفناها من خلال الحروف المتحركة ، ومن هنا يصعب أن نصل إلى نطق مؤكد
للکلمة ، وتصبح مقاطع الكلمة مجالا للتخمين ، وفى أحسن الحالات للمقارنة مع النطق القبطى ،
لأن كلمات كثيرة من القبطية تعود إلى المصرية القديمة ، وفى القبطية نظام كامل من الحروف

المتحركة والساكنة » ثم يقول " لاجدال فى أن قضية الموسيقى والأوزان فى الشعر المصرى القديم مسألة صعبة ، ولكن هناك بعض التفاصيل المصرية تجعلنا نحس لوأننا من الفارق بين الحديث السردى الواقعى واللغة الشعرية التى تعتمد إلى التلوين والتنغيم فى المعنى واستخدام أكثر للتشبيه والمحسنات الأدبية.

* * *

ويقدم لنا لويس بقطر هذا النص الشعرى " أموت أو لا أموت " الذى يرجع إلى المرحلة اللاحقة لإنهيار الدولة القديمة .. يقول : " أن هذا ليس النص الوحيد الذى يعبر عن جرأة فى طرح أفكار جديدة فى أخطر قضايا الفكر المصرى ألا وهى مسألة الحياة والموت " ويقول أيضا إن هذا النص " يبيلور اتجاهات فكرية عاشت وتردد صداها على مدى مراحل تاريخية مختلفة ، فالنفس فى حوارها مع الرجل تدعوه لأن يعيش حياته وينعم بها ، ولايستعجل الموت ، تدعوه لأن يتذوق طعم الوجود وأن يزهد فى العدم . ومن الأشياء اللافتة للنظر أن الرجل يؤسس زهده فى الحياة ورغبته فى الموت على تغير الأحوال الاجتماعية ، فالناس أصبحوا أشرا را ، والخير اختفى من العالم ، والعدالة لم يعد لها مكان ، وهى فكرة تتردد فى تواصل غريب .. إن هذه الأرضية الاجتماعية تعطى لفكرة الموت مفهومها ملموسا وكأنه رغبة فى التمرد ، والاحتجاج على حياة قاسية ، ويقرب هذا النص أموت أو لا أموت « من كل البصووص المعاصرة التى تنفذ المظالم الاجتماعية ، وتدعو إلى عالم أفضل» فى هذا النص الشعرى يقول هذا الزاهد الذى يريد أن ينتحر :

مع من أتكلم اليوم

إنى مثقل بالمتاعب

لافتقادى صديقا حميما

مع من أتكلم اليوم

الشر الذى يطوف العالم

لانهاية له

الموت أمام عيني اليوم

كمن كان مريضا وشفى

كالانطلاق بعد فترة الحبس

الموت أمام عيني اليوم

كرائحة شجرة المر

كالجلوس تحت شراع فى يوم غليل النسيم

الموت أمام عيني اليوم

كشذى شجرة اللوتس

ثم يقول أخيراً :

الموت أمام عيني اليوم

كرجل يحن إلى بيته

بعد سنوات من الأسر »

ولكن نفسه العنيدة المقاومة ترفض هذا الموقف من صاحبها وتقول له

” وقالت نفسى أرم الشوك بعيدا يارفيقى واتى

نمسك بالحياة ولانتطلع إلى الغرب

إلا عندما يذهب الجسد إلى الأرض

اهبط بعد أن تصبح مجهدا ويعدها نعيش سويا” :

وعلى هامش هذه الحركة المتمردة على الواقع التى تعبر عنها هذه القصيدة يقول لويس بقطر “

يزخر أدبنا بنماذج كثيرة تصور هذه الظاهرة . تأمل النموذج الذى قدمه أحمد رشدى صالح فى

كتابه ” الأدب الشعبى ” - الطبعة الثالثة سنة ١٩٧١ ص ٩٦ :

سبع الفلا دخل الغاب ، وحمل الهم

والفار بنى له جنيئة ، وردها ينشم

والعم عملوه بداية والبداية عم

تأخر ولاد السبع ، وتقدم ولاد الكلب تحكم

دا الكلب لما حكم ، قال له الأسد : ياعم

ويحدثنا المؤلف عن الشعر المصرى القديم بصفة عامة “ لاجدال فى أن مصر سلكت طريقها

الخاص فى التعبير الشعرى ، فهى لم تعرف الملاحم كما عرفت اليونان ، بل جاء الشعر تعبيرا

عن قضايا شغلت المصرى القديم ربما بشكل متميز عن شعوب وحضارات أخرى . ولما كانت

قضية الموت والحياة هى أحد محاور التفكير المصرى القديم ، فقد جاء الشعر تعبيرا عن

الأساسيس والمشاعر التى تثيرها هذه القضية ، ولهذا كانت نصوص الأهرام وماتحتويه من

أشكال مختلفة من التعبير الشعرى بداية على هذا الطريق “ ولكن المصرين القدماء “ عتبوا فى

الحب ، وغنوا أثناء العمل ، وفى احتفالاتهم الفرحة والحزينة ، وابتهلوا ومجدوا آلهتهم شعرا «

ويحدثنا لويس بقطر عن قضية الترجمة وبخاصة ترجمته للنصوص الشعرية « أن الترجمة هنا

لا تعنى كونها ترجمة حرة تقوم على تتبع النص المصرى القديم مع الأخذ فى الاعتبار الترجمات

المختلفة ، والواقع أن صعوبات الشعر تفوق كثيرا صعوبات النصوص النثرية « ويعد أن يقدم لنا من نصوص الحب في الشعر المصري يقول ، « يهتمنى أن أشير إلى التقارب بين الشعر المصري القديم وأدبنا الشعبي في الصورة والإحساس .. أن الأوصاف التي يطلقها الإنسان المصري على الحبيبة ، ثدياها كالرمان وخنودها كالفتاح ، تعود بنا إلى الوراء آلاف السنين » ويقول « لقد عبر المصريون القدماء من خلال الشعر عن مختلف مظاهر الحياة من حولهم وعن أحاسيسهم ومشاعرهم في اللحظات المختلفة وجاء التعبير في أغلبه بسيطا سلسا ، والمعاني في أغلبها لاتبدو غريبة عنا ، وربما يمكننا هنا في مجال الشعر ، أن نتحسس التلقائية والروح المباشرة للشعب المصري دون الخضوع لقيود الأدب الرسمي أو أحكامه » .

ومن نصوص الشعر الديني يقدم لنا المؤلف هذه الترجمة لبعض فقرات نشيد أخناتون إلى أتون :

أنت بعيد ورغم هذا فأشعتك فوق الأرض
أنت على وجوههم ولكن لا يعرفون عندما ترحل
عندما تستريح في الأفق الغربي
تصبح البلاد ظلاما كأنها في موات
ينام الناس في مخادعهم - رؤوسهم مغطاه
لا ترى العين أختها

.....

فالظلام غطاء
الأرض في صمت فصانعها
يستكين في أفقه
لكن عندما يطلع النهار تشرق في الأفق
تسطع كاتون أثناء النهار
تطرد الظلام ، تطلق أشعتك
تصبح الأرضان في مهرجان
في لحظة وحركة

.....

الأغنام راضية بما ترعى

الأشجار والنباتات تنمو
الطيور على أعشاشها تطير

.....

تقفز الأسماك في النهر أمام وجهك
عندما تسطح أشعتك في البحر
لقد وضعت البذرة في المرأة
وجعلت للرجل نطفة
من يطعم الطفل في رحم أمه
مما يهده ويضع نهاية لصراخه
أنت الغذاء في الرحم
تهب التنفس وتطعم كل من جاء إلى الوجود
وعندما ينزل من الرحم ليتنفس
يوم أن يولد
تفتح فمه تعطيه مايحتاج
ما أكثر ماصنعت
رغم أن صنائعك لا ترى
أيها الإله الواحد لا شريك لك »

وعن أدب الحكمة يقول لويس بقطر « يحتل أدب الحكمة مكانا مرموقا في الأدب المصرى على
طول تاريخه الطويل ، أن الأقوال الحكيمه تلخيص مركز لموقف من الحياة وتعبير عن تجربة
إنسانية »

ويذكر لنا المؤلف بعض الأمثلة التى تعبر عن هذه الحكمة المصرية ... من تعاليم « بتاح حتب »
(الأسرة الخامسة - ٢٥٠٠ - ٢٢٤٠ ق م) .

- * لا تغتر بما تعرف
- * اسمع لما يقوله الناس جهلاء كانوا أم علماء .
- * إن الوصول إلى الكمال مستحيل
- * الكلمة الطيبة نادرة نثرة الجواهر ولكن قد تتحلى بها الإماء
- * كن فرحا طالما أنت على الأرض .
- * عش لحظة السرور لا تقتطع منها

لاتعمل أكثر مما يلزم لتحصل على لقمة العيش »

« يحذر بتاح حطب » من الجشع لأنه مصدر خراب وعداوات بين أقرب الناس قائلا

* احذر الجشع فهو مرض لاشفاء منه

* لاتطمع إلا فيما هو نصيبك

* لاتتجاوز عند القسمة ما يخصك

وعن آداب المهنة يقول « بتاح حطب »

* إذا كنت قائدا كن طيبا في تصرفاتك . تمسك بالعدالة لاتكن جشعا باحثا عن الثروات ، فالشر لايقود أبدا إلى بر الأمان .

* إذا كنت مسئولا أو قاضيا يرفع الناس إليه شكواهم ، فاسمع لما يقولون . لاتنهر أحدا حتى تسمع كلمته كاملة ، الشاكي يستريح إذا استمع الناس إليه أكثر مما لو تحقق مايرجوه .

* إذا كنت من العاملين في جهاز القضاء ، تجنب أن تتحاز لجانب نون جانب . اترك الناس تقول أفكارها . راع دائما العدالة

ومن أدب الحكمة في الدولة الحديثة - يقدم المؤلف تعاليم

« أين أم أوى » ومنها :

* احذر أن تسرق فقيرا

أن تصرخ في وجه أعرج

أن تمد يدك على رجل عجوز

أن تقاطع رجلا كبير السن »

ويؤكد لويس بقطر هذه العلاقة الوثيقة بين أدبنا المصري القديم وأدبنا الحديث وبخاصة في الأمثال الشعبية .

ثم يقول وكأنه يوضح لنا هدفه من هذه التأملات جميعا " .. هذا يدعونا إلى دراسة جادة مقارنة بين الأدب الشعبي القديم والحديث ومحاولة البحث عن أوجه التشابه والاختلاف والوصول إلى تفسير سليم على ضوء حركة التاريخ »

* * *

هذا الكتاب إضافة جادة وجديدة لمكتبة تاريخنا المصري القديم ومكتبة الماثورات الشعبية (القولكلور المصري) .. والمؤلف الجاد حرص على أن يعقب كل فصل من فصول كتابه بالهوامش التوضيحية وبالمراجع .

وهذه الكلمة الخاطفة ماهي إلا دعوة لقراءة هذا الكتاب ومناقشة ما جاء به من قضايا هامة.

(بحب السينما) .. ليس فيلماً دينياً

أمنية فهمي

عندما دارت كاميرا طارق التلمساني منذ ثلاث سنوات، لتصوير مشاهد فيلم "بحب السينما" من تأليف هاني فوزي وإخراج "أسامة فوزي"، لم يتصور أحد أن يثير الفيلم كل تلك الضجة لمجرد أنه يناقش مشكلة التعصب والتزمت الديني، من خلال زوج قبلي أرثوذكسي متطرف يدعى "عدلي" ويلعب دوره الفنان "محمود حميدة" .. متزوج من سيدة بروتستانتية متحررة تدعى "نعمات" وتؤدي شخصيتها الفنانة "ليلى علوي" يجنبا طفلاً مشتتاً بين تعصب والده وتححر والدته وهو مولع بفن السينما إلى حد الهوس.. هذا الطفل يدعى "نعيم" ويلعب دوره الطفل "يوسف عثمان".

ومن الغريب حقاً أن بعض .. ولا أقول كل.. من شاهدوا الفيلم اعتقدوا أنه فيلم ديني، لمجرد أنه يدور أو يصور حياة أسرة مصرية مسيحية، الأمر الذي لم نعتده على مدار تاريخ السينما المصرية، حيث أننا دائماً نفترض أن الأبطال مسلمون وجيرانهم وأصدقاءهم كذلك.. ولا أحد يعلم من أين يأتي هذا الافتراض الذي يقترب من اليقين؟.. ولعل تعامل معظمنا مع الفيلم على أنه فيلم ديني، كان وراء قيام المستشار "نجيب جبرائيل" والقمص "مرقس عزيز" برفع دعوى قضائية ضد الفيلم وصناعه، لقد تناسوا أو نسوا أن هدف الفيلم هو رصد التعصب الديني في المجتمع المصري المكون في نسيجه من مسلمين ومسيحيين معاً، وقد جاء هذا الرصد بعيداً تماماً عن



القدسات الدينية المسيحية ، لأن (بأحب السيماء) يقدم أو يتناول حياة أسرة مصرية تقليدية كان يمكن أن تكون مسلمة.

لقد نسى من قاموا برفع الدعوى القضائية أن الفيلم ليس تسجيليا فهو فيلم روائى يحكى حياة مواطن مسيحي متزمت وعلاقته بأسرته الصغيرة وبعض الأقارب ، وبالتالي فإن أحداث الفيلم تخيلية من صميم إبداع المؤلف ولا يمكن أن تعم على المسيحيين أو المسلمين لأن الفيلم لا يقدم الواقع بل هو مجرد إبداع ، وليس هناك كاميرا خفية تسجل وترصد حياة أسرة مسيحية دون علمها.

والجديد الذى يحسب للفيلم أنه طرح فكرته الرئيسية- التعصب الدينى من خلال شخصيات مسيحية ، وهذا فى حد ذاته شىء جيد ، فقد عودتنا السينما المصرية أن تكون الشخصيات غير المسلمة مجرد شخصيات هامشية ، وحرمانا طوال عقود كثيرة هى عمر السينما المصرية من مشاهدة الشخصية المصرية المسيحية بأبعادها وتفاصيلها الخاصة (سواء كانت خيرة أو شريرة) بعيداً عن التهميش والاستبعاد. وللحق نقول أن قصة الفيلم تقليدية تماما ، لكن الكاتب "هانى فوزى" مؤلف فيلم "أرض الأحلام" والمخرج- "أسامة فوزى"- مخرج فيلمى "عفاريت الأسفلت" و"جنة الشياطين"- قدما لنا تلك القصة التقليدية من خلال إطار له أبعاد كثيرة ومن خلال عالم ترى إنسانيته المفرطة ومفارقاته البالغة.. والأهم أن هذا كله تم تقديمه من منظور طفل برىء فى السادسة من عمره ، هذا الطفل يقود المشاهد إلى عالمه البرىء الظاهر فقط ليكشف له زيف الواقع ونفاق وغيباء المجتمع.. ويعود سر جمال "بأحب السيماء" إلى قدرة صناعه على صياغة الواقع وتغليفه برؤية فنية واعية ومنزكة ومتحكمة فى العناصر الفنية المتاحة ، كما أن صناع الفيلم كانوا من الوعى بحيث أفلتوا من الميلودرامية الحتمية التى تسيطر على معظم أفلامنا الواقعية.. من هنا يمكن أن نؤكد أن الفيلم دعوة صريحة لكل إنسان -سواء كان دينه- أن يعبد الله حبا فنه وليس خوفاً منه ، فلا بد أن نؤدى واجبنا الدينى بصرف النظر عن خوفنا من الآخرة وتظهر تلك الدعوة جلية فى مشهد رقيق مؤثر عندما يقرر الأب المتعصب أن يتراجع عن تزمته بعد أن علم بمرض ابنه الوحيد.. لقد أدنى "محمود حميدة" مشهد ادراك الأب لدى ظلمه لابنه بعفوية وبساطة وخاعرية لدرجة أنه عندما توجه به إلى دار العرض السينمائى لمشاهدة فيلم ما ، فإنه لم يسعد ابنه المريض فقط ، بل أسعد المتفرجين فى صالة العرض أيضا.. لكن ما يؤخذ على الفيلم هو أنه فى اللحظة التى مات فيها الأب المتزمت ، انتقل الفيلم بشكل سريع ودون تمهيد

للزوجة- التي كانت تهوى الرسم فيما مضى- والتي بدأت تتحول لتتقمص شخصية زوجها الراحل ، لقد أصبحت نسخة أخرى منه فى تزمته وغلوه، وكان صناع الفيلم يؤكّدون أن تحمل المسؤولية يتطلب أن يكون الإنسان متعمّداً، وكأنهم يكرسون لفكرة أن الأب لم يكن مخطئاً، كما حسبنّا فى البداية! لعل هذه هى السقطة الوحيدة للفيلم ، فإن تحمل المرء لمسؤولية لم يكن يتوقعها لا يعنى بالضرورة أن يحرم أسرته من طيبات الحياة بدعوى حمايتها من الوقوع فى الخطيئة.

واختيار سنوات النكسة وما بعدها لتكون زمن أحداث الفيلم قد يعود إلى محاولة الهروب من الرقابة، بإحالة الأحداث إلى زمن سابق يزخر بالقهر السياسى والاجتماعى والدينى- حسب رؤية صناع الفيلم- أو لعل اختيار تلك الفترة يعود إلى محاولة الربط بين محاولات الرئيس "جمال عبد الناصر" للإصلاح والتخلص من أسباب الهزيمة المتمثلة فى سيطرة بعض مؤسسات الدولة على الناس.. تلك المحاولات التى لم تكتمل لموت الزعيم، ومن ثم ارتد المجتمع بالتدريج بعدها ليصل إلى ما نحن فيه من سيطرة الدين على الحياة .. وبين رحيل الأب الذى تغير قبل وفاته وحاول إصلاح بيته، لكن الجميع فوجئوا بالألم الذى كان من المتوقع أن تحلق نحو آفاق الحرية، فإذا بها تترد- أيضاً- بشكل غير متوقع وتقرر ممارسة القهر الدينى على أوسع نطاق لدرجة أنها قامت بحرق لوحاتها التى كانت قد رسمتها سراً دون علم الزوج..

الفيلم جيد جداً ويؤهل مخرجه "أسامة فوزى" ليصبح واحداً من أهم المخرجين العرب فى السنوات القادمة، لكنه من ناحية الفكرة لا يستحق كل ما أثير حوله خاصة أنه يدعى أن التزمت الدينى هو أحد متطلبات المسؤولية، الأمر الذى ينفى عنه أى شبهة تهكم على الدين أو السخرية منه.

الخروج من التيه

د. ماهر شفيق فريد

كتاب الدكتور عبد العزيز حمودة " الخروج من التيه " : دراسة فى سلطة النص " الصادر عن سلسلة " عالم المعرفة " بالكويت فى نوفمبر ٢٠٠٣ كتاب جدير بالحفاوة والمخالفة فى آن.

أما الحفاوة فلأنه أثر جليل به تكتمل ثلاثية حمودة " المرايا المحدبة " (أبريل ١٩٩٨) و " المرايا المقعرة " (أغسطس ٢٠٠١) ثم هذا المجلد الجديد . ولعل الذاكرة الثقافية مازالت تحتفظ بذلك الجبل النقدى الخصب (لا أحب عبارة " معارك أدبية " التى ابتذلتها الأقلام الصحفية) الذى ثار بين الدكتور حمودة والدكتور جابر عصفور عند صدور الجزء الأول من الثلاثية ، وهو أهم جدل عرفته حياتنا الأدبية منذ جدل رشاد رشدى وتلاميذه مع محمد مندور وزملائه وتلاميذه فى مطلع الستينيات حول قضية استقلال الفن عن جميع الاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والدينية أو كونه أداة فى خدمة المجتمع .

إن كتاب حمودة - الذى تنطق كل قصوله بما بذل فيه من جهد متأن وتأمل عميق ونظرات ثاقبة - خطوة جدية نحو تطوير نظرية نقدية عربية بديلة " للحادثة - أو الحداثات - الغربية المستوردة ، وهو بطبيعته جهد جماعى ينبغى أن تتلاقى عليه العقول والأقلام . والاستعارة المركزية فى عنوان كتابه - الخروج من التيه وصف صادق لهذا اللا بيرنس الفكرى والمعرفى الذى ألت إليه الثقافة الغربية (عندى أن تفكيكية دريدا وأقرانه ، على لعانها الفكرى ، من علامات الساعة إذ تومئ إلى فقدان الإيمان بكل الثوابت ، وسيادة

النسبية المطلقة وفوضى القراءة وموت المؤلف وغياب النص ومن ثم فهي مؤشر إلى اضمحلال الفكر الغربي وغبلة الغنمية المعنوية عليه واقترابه من الموت - ولكن لاشماتة ، فنحن في العالم العربي موتى منذ قديم ، أو لعلنا لم نعرف أصلا الحياة التي تسبق الموت) . وفصول حمودة عن النقد الشكلاني ونظرية التلقي والتفكيك من أنفذ ماكتبه ناقد عربي في نقد هذه المداخل .

لكن المرء لا يملك إلا أن يختلف مع حمودة في أمور : إنه يصف رولان بارت بأنه من أكثر البنيويين صحبا وضجيجا رغم ضحالاته الفكرية الواضحة " (ص ٦٢) ثم يكتب (كأنما ليضيف الإهانة إلى الأذى !) في فصل لاحق : " لم يكن له علاقة بالفلسفة الغربية ، قديمها أو حديثها أو معاصرها . وقد اتسمت آراؤه النقدية .. بأنها تقتفر إلى البعد الفلسفي " (ص ١٥٨) . عجيب قوله هذا فبارت نموذج الفكر الفرنسي - على نسق سارتر ومالرو وفوكو - المغروس في الفكر الفلسفي حتى الانخاع لأن هذا الفكر شائع في الهواء الذي يتنفسه - والضحالة هي آخر تهمة يمكن أن توجه إليه - أما مايدعوه حمودة " تقلبا " بين البنيوية والتفكيك فادعوه حيوية فكرية وبحثا دائما عن صيغة أدق (وإن تكن في رأى المتواضع ، صيغة مخطئة) ، وحسب المرء ، تدليلاً على البعد الفلسفي البارز في عمله ، أن يرجع إلى كتابه " شذرات من خطاب في العشق " بإشاراته إلى أفلاطون وأرسطو ولايبنتز وديكارت وشليخ ونتاجه وكركجورد . وريمون بيكار في كتابه المسمى " نقد جديد أم دجل جديد " يدعو نقد بارت " هذا الخليط المتنافر من النزعات الماركسية والوجودية والفينومينولوجية والبنيوية " (إديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة د. جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أغسطس ١٩٩٦ ، ص ٢٦٢) . وإديث كريزويل تصف بارت بأنه " تقلب بين الوجودية والماركسية والبنيوية وعلم اللغة والنقد النصي " (نفس المرجع ، ص ٢٤٩) . وأنويل وليمي يقول إن عمل بارت الباكر " شديد التأثير بسارتر وبرخت " وأنه ينتمي إلى موروث مناهض للوضعية ، مناهض للتجريدية ، مراجعه الأساسية هي ماركس ونتاجه وسوسير وفرويد " (انظر مادة : بارت في : معجم الثقافة الحديثة ، تحرير جوستين ونتل ، الناشر : أرك، لندن ١٩٨٤ ، ص ٢٣) . وقبل هؤلاء جميعا ثمة تأثير كانط في بارت وزملائه من البنيويين (انظر د. فؤاد زكريا ، الجذور الفلسفية للبناية ، وهو بحث مهم نشر في العدد الأول من حوايات كلية الآداب بجامعة الكويت ، ثم أعاد زكريا نشره في كتابه " آفاق الفلسفة " ١٩٩١) . يختلف هؤلاء النقاد في تقويم بارت ولكنهم لا يختلفون على خلفيته الفلسفية .

وأحالف حمودة حين يدعو قصة إدجار آلان بو " الخطاب المسروق " : " رواية قصيرة " (ص ٩٤) فهي قصة قصيرة لاتجاوز عشرين صفحة في طبعة سلسلة بنجوين من كتاب بو " سقوط بيت أشر وكتابات أخرى " ، وقد تزيد عن ذلك أو تنقص صفحة أو صفحتين في سائر الطبعات .

وأخالفه حين يصف الأديب الإنجليزي جون بنيان ، صاحب " رحلة الحاج " ، بأنه كان قساً (ص ١٢١) فهو لم يكن قط قساً رسمياً معترفاً به من الكنيسة الأنجليكانية ، وإنما كان واعظاً جوالاً ينتقل بين المدن والقرى ، بل إنه سجن اثني عشر عاماً لأنه ظل يمارس نشاطه هذا دون إذن من الأسقف الذي كان تابعاً لأبرشيته! وأخالفه حين ينسب الناقد الروسي ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥) إلى " معسكر الديردين " (١٥٠) فالتواريخ وحدها تشهد بأن باختين أسبق زمناً من دريدا (المولود عام ١٩٢٠) . إن كتب باختين هي : " مشكلات بويطيقيا دوستويفسكي " (١٩٢٩) رابليه وعالمه (١٩٤٠) الخيال الحواري (١٩٧٥) . بينما أول عمل لدريدا وهو ترجمته (مع مقدمة) لكتاب إدموند هوسرل " أصل الهندسة " لم يظهر إلا عام ١٩٦٢ .

وأخالف حمودة حين ينفي عن " النقد الجديد " (وأنا من أخلص أنصاره) صفة " الرجعية " . مؤثراً عليها صفة " المحافظة " فحسب (ص ٢٨٨) . إن إليوت يجهر صراحة بأنه كلاسيكي في الأدب ، أنجلو - كاثوليكي في الدين ، ملكي في السياسة . أفلا تكون هذه " رجعة " (وهذا هو المعنى المحايد لكلمة " رجعية ") إلى وضع أسبق ؟ وأن تيت يدعو إحدى مجموعات مقالاته دون مواربة " مقالات رجعية من الشعر والأفكار " (١٩٣٦) . وأيفور وبترز رجعي صريح ، وأقطاب النقد الأمريكي الجديد (رانسوم وتيت وين وأرن تونالد ويفسن ، إلخ ..) قد كانوا جميعاً في كتابهم المسمى " سائخذة موقفي : الجنوب والموروث الزراعي " (١٩٣٠) من أنصار المجتمع الزراعي القديم ، ثائرين على الحضارة الصناعية ، ومناصرين للجنوب الأمريكي الزراعي في وجه الشمال الصناعي . أفيمكن حمودة ملكياً أكثر من الملك ، ويعني عليهم صفة لا يجدون هم حرجاً في أن يصفوا أنفسهم بها ؟

وأخالفه حين يورد القياس الكيميائي المشهور في مقاله إليوت " الموروث والموهبة الفردية " (١٩١٩) قائلاً : كما أن مادتين كالحديد والأكسجين تتفاعلا في حضور العنصر المساعد وهو الحرارة لتنتجا مادة جديدة هي أكسيد الحديد ، كلا ! لم يقل إليوت بذلك وإنما دعانا إلى تأمل " ما يحدث حينما يوضع خيط دقيق من الأبلاتين في غرفة تحوى غازي الأكسجين وثنائي أكسيد الكبريت فحين يمتزج للغازان في حضور هذا العامل المساعد يكونان حامض الكبريت " (ترجمة د. محمد مصطفى بوى ، وقد عدت إلى الأصل الإنجليزي استيثاقاً من دقة ترجمته) . وجدير بالذكر أن إليوت ذاته قد نشر - بعد ذلك بسنوات كلمة بلا توقيع في مجلته " ذا كرايتريون " (المعيار ، أكتوبر ١٩٣٢ ، ص ١٦٧) وهي فيما يبدو لأحد أصحاب الكيمياء أو العارفين بها توضح خطأ هذه النتيجة وإفتقارها إلى الدقة (انظر إلى أمانة هؤلاء القوم وشجاعتهم الأدبية !) ويبدو أن نقاد الأدب - من إليوت إلى حمودة - قوم لايعول عليهم في شؤون الكيمياء غير العضوية!

وأخالفه حين يكتب : " كان فرويد قد تتبع سلوك إيما بطلّة رواية فلويزير الشهيرة " مدام بوفارى " (ص ١٧١) . ويضيف حمودة أنها عندما كانت فى الثانية عشرة من عمرها دخلت أحد المحال التجارية ووجهت فجأة بعاملين يضحكان فاندفعت تجرى هاربة فى ذعر . وعندما كانت فى الثامنة من عمرها لمس صاحب أحد المحلات موضع العفة منها . إن الكاتب يخلط هنا بين بطلّة فلويزير - ولم يذكرها فرويد بخير ولا شر - وبين إيما فون وهى واحدة من مريضات فرويد وقعت لها هذه الخبرات الصادمة فى طفولتها (انظر مقالة د . عدنان حب الله ، " نشأة التحليل النفسى " ، مجلة " الفكر العربى المعاصر " (بيروت) نيسان ١٩٨١ ، ص ٣٥) . قد كانت إيما بوفارى قبل زواجها - علم الله - ربة خدر طاهرة النيل سالمة العرض لاتعدو لنزويها أن تجاوز أحلاما إيروطيقية - مما يدور بأخلاق البنات فى كل زمان ومكان لاتخرج عن حد الخيال ! وهامى ذى رواية فلويزير أماننا - بالفرنسية والإنجليزية والعربية - فليستخرج منها الدكتور حمودة هاتين الواقعتين اللتين ينسبهما إلى البطلّة !

للمرء أن يخالف حمودة فى هذا كله أو سواء ، ولكن تبقى حقيقة مؤداها أن كتابه (بحملته على " النظرية " التى هى فى الحقيقة كما يقول " لانتيرية " وسعيه إلى إعادة إقرار سلطة النص وإحلالها محل سلطة القارئ ، والنص هنا يعنى القدرة على " تحقيق دلالة وإنتاج معنى " (ص ٥٤) من علامات الطريق فى تاريخ النقد الأدبى فى مصر . سيذكره مؤرخو المستقبل جنبا إلى جنب مع وسيلة المبرصفى الأدبية ، وديوان العقاد والمازنى فى الأدب والنقد (وهو أثر نفيس يدهشنى عدم تنوّق حموده له) وحيث أربعاء طه حسين ، وثورة الأدب عند هيكل ، وفن القول عند أمين الخولى ، وحصاد هشيم المازنى ، وصور على أدهم الأدبية ، وخطوات يحيى حقى فى النقد ، وميزان مندور الجديد ، وما الأدب لرشاد رشدى ، وفى الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، ودراسات محمد مصطفى بدوى فى الشعر والمسرح ، ومرايا جابر عصفور المتجاوزة ، وقراءة محمود الربيعى للرواية ، وبعض كتابات عبد القادر اللقط وزكى نجيب محمود ولويس عوض وغنيمي هلال وعلى الراعى وشكرى عياد وعز الدين اسماعيل ومصطفى ناصف وصلاح فضل ومحمد عبد المطلب وأحمد درويش وفاروق عبد القادر ، فضلا عن النقد الأدبى رفيع المستوى لعدد من كبار مبدعيننا : صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وإنوار الخراط (وهو عندى أعظم المحدثين جميعا إبداعا ونقدا) ويوسف الشارونى ونعيم عطية وشفيق مقار وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة وحلمى سالم ، فضلا عن تلك النخبة الممتازة من الناقدين : لطيفة الزيات وفريال غزول وهدى وصفى وسيزا قاسم واعتدال عثمان ورضوى عاشور وفريدة النفاش ، ومكان عبد العزيز حمودة ، فى هذه الصحبة الكريمة من النقاد ، راسخ كفلته له ثلاثيته وماسبقها من أعمال عن نقد كروتشى ، والمسرح السياسى الأمريكى ، ومسرح رشاد رشدى .

جماليات الخيانة فى بيت برناردا ألبا !

مايسة زكى

حملنى " غطر البنات " ، هذا العرض الذى رأيته مؤخراً لجماعة المسرح البديل على مسرح الجيزويت بالإسكندرية الجميلة ، ومن إخراج الفنان المسرحى محمود أبو دومة ، إلى الوقوف على أعتاب ممربين عتيقين . الممر الأول يعود إلى النصف الأول من القرن العشرين حيث حياة الشاعز الأسباني ألحميم فريدريكو جارسيا لوركا ، والتي تتوقف عام ١٩٣٦ ، وكان على أن أسير إلى منتهاه حتى ألم إلاماً طازجاً بثلاثيته المساوية الخاصة جداً : عرس الدم ، يرما ، بيت برناردا ألبا . أما الممر الثانى فيفضى إلى عام ١٩٨٩ حيث ثلاثية محمود أبو دومة الخاصة جداً فى أسلوبها أيضاً : جاوا إلينا غرقى ، البئر ، رقصة العقارب ، الثلاثية الأولى والأخيرة التى نشرها . وأراه عتيقا أيضاً - هذا الممر - من حيث موقعه من عمرى ، معاصرتى لأيام صدور تلك الثلاثية . كما أن التاريخين ينتميان إلى قرن ماض !.

فرغم أن بطاقة العرض أثيقة التصميم - كالعادة - تشير إلى أنه مأخوذ عن " بيت برناردا ألبا " ، إلا أن العرض يفصح عن طموح خطاب الشاعر نفسه فى كليته الفنية مستوحياً لمحات ومذاقات من ثلاثيته الأشهر .

وكذلك رغم أن محمود أبا دومة توقف عن نشر أعماله ، إلا أن هذا الفنان المسرحى يواصل

فعل الكتابة المسرحية متوارياً خلف عدد من الكتاب العالميين العلامات الذين أخرج لهم بالثر ، ومتقناً بمسرحياتهم الشهيرة . وإذا كانت الترجمة تعد خيانة للنص الأصلي ، وتتفاوت درجاتها ، حيث يقدم المترجم الخائن أضراراً لغوية وثقافية ، فإنه يبدو في حالة أبو دومة أن الكتابة المتسلسلة أو المستلزمة هي خيانة ضرورية للقاء ذاته المبدعة ولقاء ذات الآخر - في هذه الحالة لوركا - في نفس ذات اللحظة الإبداعية .

وبيت ألبا عند أبي دومة يحتل المربع المقابل للجمهور تماماً . وحدة واحدة متصلة من البناء حيث تتوسط الأم عمق المشهد لا تبرحه ، متشحة بالسواد الكامل ثوباً ممتداً متصلاً - أيضاً - يخفي مصدر استعطائها بحيث تكون كلاً متسلطاً قائماً كتمثال . ويجاورها يميناً ويساراً ، ويسدل عليهما ستار أسود تلاً شافاً مربعان مظفان لانتبينهما كججرتين للبنات إلا عند إضاعتها في مشهد وحيد يدخلن فيه لفراشهن . ويحتل سطح سقف حجرة الأم أفقياً ثلاثي الفجر الذي استنبطه أبو دومة من عالم لوركا . وفي أقصى اليمين يتصل المنكوبين بسلم ، وعن يسار يتصل بمحبس الجدة ماريا خوسيفا .

لاتبرح الأم موقعها أبداً ، لذلك تحس بوجودها حتى وإن غابت في الإعتام ، كما لاتبرح الجدة محبسها أبداً حيث تطل من نافذة مقوسة ، وهو الشكل الذي يتردد في رسومات لوركا لنوافذ غرناطة . والجانبان على شكل سياج أنيق يحيط بصحن البيت الذي لاتكاد البنات تبرحه . المنظر يحوى البيت كله .

وإذا كان الشعر الغنائي يأخذ بلوركا ويفريه بجوهر التلاقي بين الشعر والدراما كما يتضح من (عرس الدم) و(يرما) ، فرما ظل الصراع بين الغنائي والدرامي ، والشعري والمسرحي ، والحرية والنسق الدرامي الصارم يورق الشاعر الأسباني وعصره النقدي حتى وصل إلى منتهى ثلاثيته " بيت برناردا ألبا " حيث خطته الدرامية المتقشفة ، والاقتصاد في الكلمات ، وفردية شخصوه ، وسرعة الحوار ، وحشد لحظات الصراع وتصاعده ، كل ذلك يبلور ميله إلى تقليد غنائيته لمصلحة قيم الشعر الدرامي ، وكما يدل تدرج ثلاثيته ، وصولاً إلى دراما واقعية ذات بعد شعري . لكن أخا الشاعر ، فرنسيسكو جارسيا لوركا ، في مقدمته المهمة لهذه الثلاثية يتسائل عما إذا كان " فريدريكو نفسه لم يفرط في المبالغة في ميله إلى تنقية هذه الدراما من العناصر الغنائية " .

ويعيد أبو دومة صياغة " بيت ألبا " بروح " عرس الدم " و" يرما " حيث تتكامل الدراما والشعر ، ويمنع نفسه مجدداً لغريزته الغنائية - أبو دومة ولوركا! - منمياً الإيقاع الموسيقي داخل العرض . تحمل هذه القواصل ذات الطبيعة الغنائية رائحة أشواق وصور لوركاوية متلاحقة ومفردات من

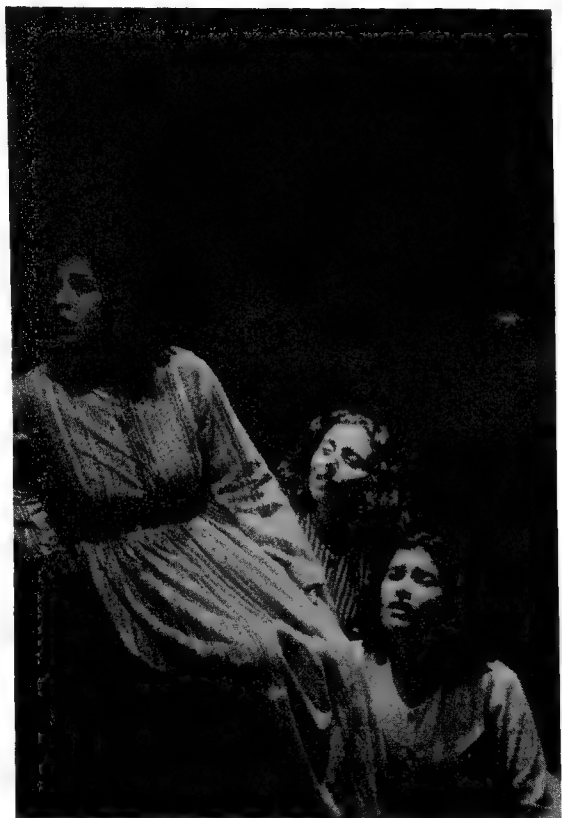
الطبيعة الحاضرة بقوة في شعره وثلاثيته ، وتتوزع على ثلاثى العجر . ويهيمن خطاب الموت والموتى منذ اللحظة الأولى ، ويلج ، بحيث يخيم جو " غرس الدم " المتربق للموت ، المشوق للقربان القادم على المسرحية . ويستحدث أبو نومة مقطعاً لانجوستياس ، البنت الكبرى ، الأكثر قبلاً ومالاً ، والتي على وشك الفوز - لهذا السبب الأخير - بببى ال رمانو أجمل رجال البلدة ، وذلك حين تشك الإبرة إصبعها وهي منهمكة - كالأخريات - فى شغل الإبرة المتصل فى دائرة صغيرة مشدودة ، تكاد تكون رمزية :

" أنا عارفة إن الدم على فستان الفرح فال وحش ، العجر يقولوا كده ، اللي يسيل دمها على فستان فرحها عمرها ما تلبسه ، بس أنا برضه هالبيه حتى لو سال دمي كله على الفستان هالبيه ، حتى لو ساعة واحدة .. "

وتخرج فى النهاية علينا وعلى رداثها بقعة دم حقاً ، ولكنها ليست أنجوستياس ، بل أديلا ، البنت الصغرى ، بقعة الدم على رداثها اليومى بالضبط حيث تتوقع تالق البطن الحامل بالطفل القادم ، وفى توافق مع قصة بائنة العطر التى ولدت سفاحاً . يخرج الدم السجين الذى يتحول إلى سم إن لم تلد المرأة كما تصفه يرما فى مسرحيتها . هكذا يخرج الدم / السم بروح أديلا قريباً للموت . يغير أبو نومة كيفية الموت - لا شتقاً كما فى بيت ألبا / لوركا - ليستكمل صورة الدم اللوركاوى !

يكتف أبو نومة بذلك الشعور بالعرس الواحد الممتد فى الجسد الواحد . فهن يترقبن عرس الكبرى ، لكن التى تنال الرجل وتنال الدم هى الصغرى . ويستلهم قول إحداهن فى بيت ألبا / لوركا عندما تقول : " ما يحدث لإحدانا يحدث لنا جميعاً " فيحولن - أربعاً لخمساً كما عند لوركا - إلى كورالية حركية صوتية ، فتخرج البنات - جميعهن - قطعة بيضاء من الثل ، مما قد يصلح طريحة فى عرس من بين أزرار أرديتهن - وكأن تلك القطعة هى التى تنفخ النصف الأسفل من الرداء - ملطخة ببقعة دم مماثلة تلخص بقوة الإحياء الرمزي محنة العنصرية والشرف ، والتي نجد لها أصداء لانقل إلحاحاً على لسان يرما وعروس عرس الدم أيضاً . كما لاتفوت صعيداً مثل أبى نومة ، وإن استوطن الإسكندرية .

بل إن صورة الأثداء الرملية الواردة فى مسرحية " يرما " تتحول إلى الصورة الحاكمة للملابس البنات الأربع والتي توحد بينهن . فالبنات يرتدين فساتين باهتة اللون مقلدة الصدر ذات أكمام طويلة ومرفعة الوسط المكشكش مما يضخم الصدر والجزء السفلى ككتهن منتفحات من الحرمان من التحقق .. جسد رملى منتفخ ، ككتهن أربع يرما رمليات الأثداء والبطون . فينسحب عذاب الأمومة المحبطة الجهضة على البنات العذراوات والعمر يتقدم بهن . ولا ينفى فى ذات الوقت



انتفاخهن بالرغبة المكبوتة البعيدة المنال . وبذلك يغزل على نحو بصرى استعارى تشويق المرأة للحب وللأمومة في ثوب واحد !

يكشف عن قراءة عميقة لأدق تفاصيل وصور الثلاثية اللوركاوية ، ويشبع العرض بطاقة رمزية تغفل بالحداد مافعلت بالعرس . فالحداد ممتد - أيضا - من موت الأب إلى موت الابنة الذى هو فى النهاية موت كلى شامل ، الموت لذاته ، حتى إن العرض يبدأ بمرثية الفجر للراحل ، وكأنه الشاعر لوركا ، لا الأب الذى هو محل شك كبير فى نبلة وسلوكه فى ثنايا نص العرض ، بل وسيرته مثار سخرية المربية لابونتيا . كأنه بهذا الأسلوب يحاكى ويزاوج بين شاشتى العرض المتقابلتين لفيلمى " بيت برناردا ألبا " و " موت شاعر " عن قصة حياة لوركا ، واللتين تتوسطان معرض لوركا فى البهو المؤدى إلى المسرح.

يبدأ العرض بمرثية نبيلة للراحل ، ومستلهماً للإلحاح على الحوائط المشبعة بأسرار الناس وحياتهم وذكراهم المنحوتة فى بيت ألبا / لوركا وتبخرها بعد الموت :

لا الورد بقى يعرفك ولا شجر الزيتون

ولا الغيم يعرفك ولا الشيطان عرفتك

ولا ريحة البيوت عرفتك

وبذلك يحقق هذا التماهى فى شخص الراحل ما جاء فى مقدمة أخى لوركا تأكيداً على الوحدة التى تكاد تكون غريزية لدى لوركا بين الشعر والدراما : " إنه انسجمام يتوحد مع الكيان الحى للشاعر ".

صحيح أن أبا دومة يستحضر الوجود الفجرى الذى يمثل قمة قيم الرجولة والحرية وأسرار العشق لدى لوركا ، وهو الذى يميل فى بيت ألبا إلى إخفائه ومناجاته باعتباره قوى خفية يتجمع فيها غموض وارتباط نداحى الحياة والموت فى ذات الوقت . ونجد ظلاً من هذا الاتجاه فى غياب منط رغبتهن جميعاً ، بيبى ال رومانو ، عن خشبة المسرح طوال العرض .. وهو ليس من الفجر بالتأكيد وفقاً لمواصفاته المروية ، لكن لاتستطيع أن تتصور أنه ليس منهم !.

إلا أن أبا دومة يوظف حضورهم بثناء دلالى شعري يحقق ذات غرض الغياب ، ويقتنص بهم جوهر الرؤية اللوركاوية.

بعد البرولوج المرثية تقول المربية لابونتيا : " يوم الأربع بليل بينزل ملاك الموت ويحط علامات على الناس الى اختارهم . إمبارح نزل الملاك هنا وحط علامة على كتف أنطونيو مارييا بينا فيديس .. وينتهى العرض بقولها : " يوم الأربع بليل بينزل ملاك الموت .. النهارده نزل حط علامة على أديلا .. وفى المرة الوحيدة التى يقفز فيها أحدهم من السطح ، هذا السطح الذى يشار إليه فى

النص الأصلي بيت ألبا / لوركا بحياة المجون وسوء السمعة ممن لاتستطعن تسلفه أو استنشاقه ، يهبط إلى قلب البيت بعد رقصة تعبيرية رباعية مجموعة للنبات تقودها حركة أنوفهن وهى تتشم رائحة زفافة ، حتى يستبد بك السؤال : أهو عطر النبات أم الرجال (!) وتزداد الحمى الحركية مركزة فى الرأس ، وكان الأشواق والعذابات تتأجج فى منابت الشعور حتى يسقطن مغشيا عليهن.

ينثر الفجرى عندئذ أوراق الورد عليهن ، وكأنه مسهن جميعاً ؛ حلمهن جميعاً . ويتلکأ عند الصغرى ويغطيها بشال مشبع بدرجات من الحمرة الوردية وعندما يسود الصمت البيت ويتعمق بعد مروره الخاطف كطيف إلى موقعه العلوى تدخل لابونثيا وتسحب الشال متوجسة : يجمع توجسها المكتوم بين مخافة انتهاك العذرية ومس الشرف والتطير من عواقبهما .

فى هذه اللحظات تتكاثف الرؤية الشعرية المفارقة للدراما ، فالفجرى يصطفى أديلا اصطفاء العشق الموت . فهو ليس العاشق وحده وليسبت الليلة ليلة عشق وحدها ، ولكنه ملاك الموت أيضا ليلة زفافها إليه .. ربما . يتصل الدمان مرة أخرى ، دم الحياة ودم الموت ، فى جو مشبع بلون الحلم ومتصل بالروح !

من كلمات الفجر فى مقطع يحوم حول هذا المشهد : " من بين كل المواجه مش قادر أنسى حلم واحد كان الموت فيه يبيضك " .

والورد عند لوركا لا يكاد ينبئ بالتفتق وأول الأشياء حتى يقطع القلب من مصير الذبول . نجده فى العرس ونجده فى الجنازة .. هكذا الورد حتى بدون لوركا !

ففى عرس الدم يتوسل أحد الحطابين فى الغابة إلى القمر الذى يستدفى فى الفصل الأخير بشهوة الموت ، لا بالعشق فى مطارسته للعروس وإيواناردو الهاريين :

أيها الموت الوحيد!

الموت بين الأوراق التى جفت

لاتنثر ورداً فوق الزفاف

فهل ألقى الفجرى فى بيت ألبا / أبى نومة بورد الزفاف أم دفن بورد الموت . أو فلتنسال

السؤال بمفردات أخرى : أى زفاف !؟

يجيد أبو نومة فى هذا العرض إنشاء هذا التوتر الحابس للأنفاس من التصاق الموت بالحياة بصورة ومفرداته الرمزية المفارقة ، المفارقة التى هى جوهر لقاء الشعر بالدراما ، وجوهر مدخل لوركا إلى عالم المسرح.

وينتاب الفجر أكثر من حالة تعبيرية . ففى المشهد الأول يستلهم شخصية الموت أو الشحادة

العجوز في عرس الدم ، وولع لوزكا بالآقتعة في يرما وغيرها والفكامة التي قد تتبع منها ، ليرتدى الثلاثة وجوها بيضاء توحى بهيمنة عالم الموت على عالم بين برناردا ألبا ، لكن إيماءات القناع الأبيض الذي تحيطه عبايات سوداء قد تحدث أثراً فكاهياً ، خاصة وهي تتابع عالم الأحياء في تعليقاته على تقاليد تشييع الموتى وتلقى العزاء وغيره ، وتشويها سخريه من أقوال برناردا.

ولما كان القمر الذي يقترب في شهوته للدم واستدفائه بالموت من مصاصي الدماء يظهر في عرس الدم أيضاً على هيئة خطاب شاب ذى وجه أبيض ، ويقول في قصيدته الإغوائية :

يشرع القمر سكيناً

بلا قيد في الهواء

ولأن خطرها ثقيل الأمد

يتوق حينئذ لنزف الدم

فليس بغريب أن يكون مشهد الختام لثلاثي الفجر هو المشهد الذي يتراسل ويتزامن مع تكوين البنات الثلاث في التفافهن حول أديلا التي دخلت إلى صحن البيت وتهاوت ببطء بدمها بينهن ، وبلا أداة قتل ، يحيط الجعر بالدمية ، وبين يد أحدهم ويد الدمية تتحرك السكين ، لاتدرى على وجه اليقين من الطاعن ، لينتهي المشهد بعد هذا الصراع بالتفاف الجعر حول الدمية في تشكيل يحاكي مشهد صحن البيت للبنات ينكفن عليها في حزن وأسى كتلة واحدة مطعونة .. كتلتين . يتوازى المشهدان رأسياً . مرة أخرى مفارقة الرجل العشق والرجل الموت ، وهو تشكيل بصرى استخرج بقوة مفارقة رئيسية غائرة في البنية الدرامية لـ " بيت برناردا ألبا " وكما أبدع لوزكا من قبل مفارقة القمر العشق والقمر الدم .. في (عرس الدم)

كنت أظن أن لممر لوزكا في علاقته بعطر البنات منتهى ، لكن شهوة الاستفراق في عمق استيحاء أبي دومة لعالم لوزكا استبدت بي ، والتراسلات لفظاً وصورة وحركة ، وآليات الاختزان والتحويل من عنصر مسرحي لآخر متعتني الأثيرة . وعلى أن أعود قيل أن يذهبنى هذا الممر . خاصة أن ممر ثلاثية أبي دومة ومشواره المسرحي في علاقته بـ " عطر البنات " ليس أقل عمارة . وليس تقليد حدة الفردية في " عطر البنات " . فقد حولهن إلى ما يشبه الكورس بتوحد حركته ، وغالبا ما تواجه الجمهور سواء جليوساً يشغلن الإبرة أو جالسات على السلم أو تجمعهن حركة تعبيرية متقدة ، وتوزع عليهن الكلمات ، لايتبادلنها بل يسردنها . ولايتعارض ذلك مع حرصه على إنشاء تاريخ عاطفى خاص لكل منهن . فبالإمكان أن تلقى الأسماء وتحوّلن إلى امرأة (١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) وهو مايؤدى في النهاية إلى الإحساس بمحنة المرأة الواحدة والعرس الواحد والموت الواحد . ولايعتمد تنامي الدراما في العرض نحو نروتها على حدة التباير بينهن والأحداث

الصغيرة التى تشعل التوتر ، بل على قوة الدفع الشعرى والإحياء الرمضى ، وإيقاع الزمن المشهدى الواحد تلو الآخر . وكلها خواص درامية تعود إلى أسلوب " جاوا إلينا غرقى " و " البئر " . بل إن عشق أبى نومة للعنصر الملحمى السردى جعله يحول المربية - الواحدة عنده - إلى راو خاص جداً يبدأ ويتخلل وينهى العرض . يتراوح صوت عواطف إبراهيم - كما صوت الكتابة الجديدة - بين التقرير والفكاهة الصارخة والشاعرية الحزينة . بدأ أبو نومة حياته المسرحية بالجمع بين هذين المذاقين اللذين قد يستعصيان على مؤلف آخر ، وهما الملحمى والرمضى والشاعرى . لحاح من هذا وعناصر من ذلك ، لاتجدهما إلا عند موهبة أصيلة .. تتخطى الاتجاهات المسرحية . وأنا أعيد قراءتهما بعد هذه السنوات أجدهما أكثر جمالا وتقدراً .

وفى السنوات التالية للمجموعة ازداد المنحنى التغيبرى سواء فى الإفراط فى الشحنة الشاعرية فى الكتابة فيما اطلعت عليه من أعمال غير منشورة أو فيما انعكس فى رغبته كمخرج فى استخلاص أعرق وأعنف المشاعر التمثيلية التى قد تشرف على المبالغة .

فى تلك الفترة كان أجمل مارأيت لمحمود أبى نومة إخراجه فى مركز الإبداع بالثغر - قصر ثقافة الشاطبى آنذاك - مسرحية " مارصادا " لبيتر فايس عام ١٩٩٦ ، وذلك لسبب أراه اليوم ناصعاً . إنها المسرحية التى استطاعت - بما لها من تفرد إبداعى - أن تستوعب هذه النفقات المتعددة التى باتت تستحوذ على هذا الفنان المسرحى ، فأمكنه العزف بها ومعها بصورة مركبة وثرية . ماقد يتنافر فى نصوص أخرى عند إخراجها مسرحياً بات مصدرراً للمتعة البوليدرامية ، إذا استعرتنا التعبير الموسيقى . وكان أن شاهدت له فى العام الماضى عرض " جوه قلبى " صور وخيالات من حياة ، وأعمال سترندبرج . اعتمد فيه ، فى شكل مسرحى جديد عليه ، على توقيع الكلمات توقيماً موسيقياً مع الحركة الشعرية المقتصدة والتمويه بالقناع الأبيض فى إحياءاته المختلفة ما بين الموت والتنكر والتقمع والاختفاء .. درجات مستعصية ، مع صور مسرحية لها أثر الصورة الشعرية البليغة .

ويمتد هذا الخط الأخير إلى قلب عرضنا هذا " عطر الينات " حتى إنه يعود بالحركة - حركة الينات خاصة - إلى الحركة المسرحية كما رآها " بالا رميه " للمسرح الرمضى حيث تكتسب طابع الحركة الطقسية ولاتتم إلا فى حدود الضرورة القصوى . وهو ما جعل كسر هذا النسق كسراً بسيطاً كفيلاً بالإحساس أننا على مشارف ثورة ، ومما يجعل صوت الأم الثابت للممثلة " عارفة عبد الرسول " ، تلك التى لاتتحرك ، قوى التأثير إلى الحد الذى يخمدهما ، ويحول نون استكمال الخطوة الواحدة المغايرة بمجرد النطق .

ومع رهافة هذا الاتجاه فى رحلة أبى نومة المسرحية والذى يتصل اتصالاً حميماً مع أدائه

اللغوى فى مجموعته الأولى يضيف هذا العام فى عرض " عطر البنات " الطاقة الرمزية الموحية فى استخدام أبسط الموثقات البصرية . فليس جديدا عليه منذ مجموعته الأولى الصورة المحورية المفارقة التى تتحول بين ثنايا النص فى المدلول والإيحاء ، ويزوج معناها ويتضاعف . لكن اللفظ المكتوب كان الوسيلة التى تكون شفرة الأسطورة والحلم . فى هذا العرض: الطرحة السوداء المرفوعة أعلى الرأس مع حركة توقيعية بطيئة سائرة لرباعي البنات تشير للجنازة والحداد ، لكنها تظل العرس القادم أيضا ، خاصة وقد كانت العروس ترتدى الأسود فى العرس الأسباني ، كما تتراسل مع التل الأبيض الدمى السابق الإشارة إليه فى مشهد آخر . الريش الذى ينثره الفجر فوق البنات من منفضة يسخرون فيها من عمل البيت الرتيب فى لحظة مسرحية سابقة ، ويسقط برداً وندفاً ترطب انتظارهن فيتلقفنها بفرح ، لكنها تتراسل فى ألم مع نهاية فاصل الفجر :

".... والأحلام كنسها الهواء رزى ورق الخريف " . المربية التى تنفض البنات - هى الأخرى - باعتياد كآتهن قطع الأثاث التى تملكها برناردا كما قالت فى بداية روايتها . كما أنها يبايع متقارب تنفض ببطء أسبان الغطاء الوردى عن الصغرى ، وتسحب طرف الثوب الأسود الذى يغطى قدم برناردا ، أخيراً وفى نهاية العرض ، لتكشف عن عجزها الذى سترته طويلاً ، كرسى المقعدين الحديدى ، كشف المستور الذى يسبب لهذه المربية ألماً لولعاً صامتاً ، رغم كل حقنها وفكاهتها اللاذعة ضد برناردا وأوامها ، وتمردا المكبوت . وكذا الورد وكذا الأقنعة والدمية والسكين كما سبق وأشرنا .

وقد يسئ طول التأمل إلى العمل الفنى ، ويظن القارئ أنه إن لم يسبق له عبور الممرين فلن يصل إلى قلب البيت . هكذا تصف مربية أبى نومة البيت : " البيت له باب واحد رئيسى و٢ مفاتيح ، وباب ثانى خلفى و٢ أرض ، وممرين ، و٨ شبابيك واسطبل خيل ومطبخ . ورا هنا فيه أرضة كانت زمان مطحنة ودلوقت بقت سجن محبوسة فيه أم برناردا ماريّا خوسيفا " .

لكن البيت الذى بناه أبو نومة مسرحياً مع ريمون قدرى ومصطفى سعد ، وكما سبق ووصفته يكشف لك كل المناطق فى وحدة واحدة متزامنة . وعلى براح البنية فإنه ينغى فكرة الخروج عن البيت بصريا . فنص لوركا يعج بالخروج والدخول والحركة الدرامية الدائبة والأحداث الثنائية ، لكن عند أبى نومة الإحساس بحضور الجميع وبتناسلهم - حتى لو اختلفوا للحظات أو أعمت مناطقهم - طاغ . لاخروج . ومن سلسلة التنقل بين مواقع البيت لاتكاد تلحظ ، لا حاجة بك لعبور الممرين والمطحنة على يسارك !..

إن المذهل فى عرض " عطر البنات " هو قدرته على الوصول بهذه الاتجاهات التى توزعت الفنان المسرحى على مدى سنوات إلى حالة من الانسجام الذى حول المشهد المسرحى إلى

تقاطعات في المكان والزمان بحيث يتحدد أثر كل عنصر بعلاقاته الجماعية بباقي العناصر فيما قبل وفيما بعد ، وفيما جاور وفيما علا ، وفي ذات الوقت! فتعلق المربية على السلم أو أرض البيت يؤاثره مراقبة العجر من عل ، على السطح ، وثبات الأم في موقعها المهيمن بصوتها السار في انتظام قوته لايشويه تغير يتناقض مع تنوع لحظات المربية صوتاً وحركة . والمناجاة الغنائية الموحية لثلاثي العجر تدفع بجلسات البنات من السرد الواقعي إلى تاريخهن الوجداني ، إلى خلطة الواقع بمفردات الرمز البصرية وطيران اللفظ في فضاء عطر الليل الذي تستنشقه البنات كلمة فحركة شعرية وصولاً إلى الحلم السريالي المخيف للنمل يلتهم البنات وبيتهن ، وزحف النمل من الصور الخاصة بقاموس أبي نومة : جميعهن رأيته ، ويصفنه في المرة الوحيدة التي جلسن فيها على السلم مذعورات ، المرة الوحيدة التي أتبع لهن أن ينظرن من الخارج على بيتهن .. داخله ... حيث يتاكل عمرهن في المشاهد السابقة.

في وسط هذا التكوين المحكم يأتي العنصر الأكثر مفاجأة حيث ماريا خوسيفاً رجلاً - سعيد قابيل- يرتدى شعراً مستعاراً . يحتويه كمفردة واقعية داخل البيت . يكشفه - بالدرجة الأولى - صوته الصابر من النافذة

. عنصر قادم من الكوميديا الأكثر بدائية وارتجلاً ليهند ويزعزع صرامة التوزيع الدرامي للمواقع المسرحية وشبه ثباتها بما فيها موقع الجدة . يد / تشارك في إثارة الفكاهة بالتعليقات الصارخة مع الجانب الفاضح من المربية كما بدت في مقطع صلاة برناردا الزوجا - والذي يبتكره أبو نومة - حيث تكشف المربية بعد كل دعوة تدعوها الزوجة واحدة من مخازن الزوج المرحوم . يتأثر في هذا السياق الصوتان ، صوت الجدة وصوت المربية . ويحقق هذا الوجود الملتبس للجدة في جرة أقواله نقداً لازعاً لصرامة نظام الحكم / التقاليد / الموروث الذي تمثله الأم ، ويأتي من رؤية مخالفة تماماً للعالم : " كفاية بقي ، افتحوا الباب ، أنا عازمة أشوف الدنيا ثاني " . يتقاطع هنا الصوتان ، صوت الجدة وصوت الأم . لكن لأن هذه الجدة المصنوعة زهينة محبستها أبداً يتحول هذا التأثير الهزلي البسيط إلى تأثير مسرحي حرويتسكي يوحي برعب المصير الذي ينتظر البنات . لا يقل رعباً عن النمل والموت. يضاعف من هذا التأثير أن البنات لاتتداخل معها في حوار تقريباً : كأنها حقاً في حجرة المطحنة القديمة تهذي خلف البيت.

سيساعدك في هذا الصدد أن تكون خارج ممر لوركا . فرغم إعجابي الشديد بالفكر المسرحي الذي ولد هذا البناء الفني للعرض ، افترقت ماريا خوسيفاً / لوركا بدخولها وخروجها النادرين .. ويرودها وأشواقها البعيدة.

كما افترقت حرارة الأداء الحركي للفجر رغم هارمونية الأداء الصوتي لخالد رأفت ومحمد

الهجرسى ومحمد عبد القادر . على الأقل كان نزول أحدهم إلى البنات فى مشهد الحلم والورد المنثور يستدعى طاقة حسية مشعة فى الحركة والإيماءات المقتصدة التى صممها أبو دومة حتى تتجسد صورة الدم المحورية وشهوتها العشق والموت ، وحتى لا تتصور أن العرض ينفى تماماً جماليات الحسية المسرحية عن هذه الأشواق الدرامية المغعة ، ولو فى أضيق الحدود .

كما افتقدت أحياناً جماليات التوافق الصوتى بين رباعى البنات الموهوب : ناريمان بركات وشاهيناز القماش وشيماء الدقى ومنى روف وهو ما يرجع ربما لرغبة المخرج - وهو معلم أيضاً - فى الدفع بطاقات شابة إلى قلب المسرح .

إلا أنه اعتمد بقوة على تمكن ورسوخ كل من عواطف إبراهيم وعارفة عبد الرسول ، وخفة وثوب أداء سعيد قابيل فيما بينهما .



أثمرت هذه الخيانة المشروعة التى حللها كتاب الجمال عن ثمرتين تجمعهما مفارقة ، كان الحس المفارق لاقيل له بمفارقة هذا السياق الإبداعى . الثمرة الأولى نص أصيل فى استيحائه وقوة إيجائه ، فى تتألقه وإنشائه المبتكر ، جدير بالنشر إصداراً مستقلاً . أما الثمرة الثانية فهى عرض مسرحى إلى الدرجة التى يستعصى فيها فصل عناصره اللغوية والبصرية والموسيقية ، كئنه ممزوج حقاً من عطر البنات كما يصفه أبو دومة على لسان أنديلا : " أنا كل ليلة تابحس إن فيه عاصفة من العطر بتعلمى الجو كله ، ريحة مسك وريحان وصندل مخلوطة بفل وياسمين ونرجس . وساعات باشمها فى هدى ، وساعات فى شعرى ، فى سريرى ، لكن باشمها أكثر فى هدى النوم ، ساعات بيتهى لى إن جسمى نفسه هو مصدر الريحة ، ريحة العطر " .

فى البحث عن بدائل إنسانية

تأليف : إريك فروم
ترجمة : وسام رجب

(١)

إلى أين ستتجه ؟

إن أخطارا تهدد العالم.. والولايات المتحدة بحرب نووية .. وباتساع الفجوة بين الأمم الغنية والأمم الفقيرة .. كل ذلك بسبب تحلل المدن الأمريكية .. والفشل فى تغيير أوضاع الفئات المتخلفة من الشعب الأمريكى . ومع هذا لا نجد أى خطة أو عمل فعال لتغيير المجريات التى يمكن أن تؤدى إلى إنهيار المدنية أو ربما إلى الدمار الشامل للإنسان .

ومن المسلم به أيضا ظهور منظمة اجتماعية حديثة فى العالم الصناعى وعلى رأسه أمريكا ، وهى النمط الصناعى الكلى المنظم ببيروقراطيا والذي تحول فيه البشر والآلات إلى أجزاء فى الآلة التى أسماها (لويس ميفورد) (بالالة الضخمة) فى تحليله الاجتماعى والثقافى الفنى .. وهذه الآلة الضخمة هى صورة المجتمع الحديث التى رسمها (النوس

هكسلى) فى روايته (عالم رائع جديد) .. وكذا فعل عدد من الكتاب مثل هرمان كان وبرزينسكى فى وصفهما لمجتمع الثورة الصناعية الثانية ، وقد اختفى فيه الفرد وأصبح مغتربا تماما ، ومبرمجا حسب قواعد الحد الأقصى للإنتاج . الحد الأقصى للاستهلاك والحد الأدنى للتفاعل . ونجد هذا المغترب يحاول التخفيف من وطأة مله بواسطة مختلف السلع الاستهلاكية بما فيها المخدرات والجنس ..

وبالإضافة لذلك فإن الامكانيات الفسيولوجية والعصبية التى ينتج عنها تغيرات فى مشاعر الفرد ، والتلاعب بأفكاره من خلال أساليب مقترحة سوف تستخدم فى محاولة لتزويد تلك الآلة الضخمة بهذا الفرد المعد وظيفيا وكأنه جزء منها .

يبدو التغير الذى شكل الوجود الإنسانى فى هذا المجتمع المعاصر واهنا وضعيفا عند مقارنته بذلك الذى حدث منذ مجتمع القرون الوسطى وحتى المجتمع الحديث ، كما تبدو التغيرات الثورية الناتجة عن الثورتين الفرنسية والروسية كليهما وكأنها حركات من التمرد بلا أى أهمية تاريخية.

ألا يرى هؤلاء الذين اعتبروا هذا التطور حتميا أو ذا فائدة جوهرية حقيقة أن الإنسان لم يخلق ليكون (شيئا) ، بل شيئا سلبيا وأن حالتى الشيزوفرينيا المزمنة والإحباط اللتين نرى بوادرهما الآن سوف يؤدىان إما إلى إنفجار ذى عنف جنونى أو إلى انقراض مثل هذا المجتمع المفتقر إلى القدرة على الحياة والنماء.

إن ما البدائل الممكنة للاختيار فيما بينها ؟

أول البدائل - الذى مازال مقبولا عند الغالبية العظمى من الناس - هو أن ندع الأشياء تسير فى مسارها الطبيعى وأن نأمل فى الأفضل ، ويمكن لهذا البديل أن يجنبنا الأرق الليلى فى الوقت الحالى .. إلا أنه لن يغير مجريات الأحداث التى ستتجه نحو تطور مأساوى.

البديل الثانى هو ما يمكن تسميته (بالبديل الماوى) ، غير أنك لاستطيع الجزم بأن هؤلاء الذين يظنون أنفسهم ماويين سوف يطرحون الأفكار والأهداف بنفس صدق وإخلاص القادة الصينيين ، هذا البديل نابع من مقدمة منطقية مؤداها أن النظام متجه نحو كارثة محققة إذ لا يمكن لأي نوع من الإصلاح أن يغير مساراته، والفرصة الوحيدة لتجنب هذه الكارثة هى تغيير النظام فى حد ذاته، الأمر الذى لن يحدث إلا بقيام ثورة ذات نطاق عالمى ، بمعنى أنه عندما تنقلب كل الدول المتخلفة لتتقف ضد الدول الصناعية وخصوصا الولايات المتحدة ، فسوف تكون قادرة على الإطاحة بهذا النظام .. بالضبط مثلما أطاح فلاحو الصين بحكام

مدنهم.

ونجد فى البديل الثانى هذا قدراً من الجرأة والمنطق لا يمكن إنكاره إلا أن به مصادر يأس ممزوجة إلى حد كبير بالرومانسية والتكلف والمغامرة ، فالهجوم العام على الولايات المتحدة يمكن أن ينتهى بتأسيس الفاشية داخل هذه الأمة وغالباً داخل البول الصناعية الأخرى وكذا أغلب الدكتاتوريات المتحجرة فى باقى العالم . ذلك أنه إذا وجدت الولايات المتحدة كيانها مخاطباً بخطر شديد فسوف تضطر للمخاطرة بخوض حرب نووية .. إلا إذا أطلق الصينيون أنفسهم العنان لمثل هذه الحرب .

لقد نسى مؤيدو هذا التصور أن المجتمع الأمريكى لم ينحل بعد ، وأن أغلب الأمريكان من مختلف الأعمار ليس لديهم أدنى استعداد للسير فى طريق الدمار أو الفاشية . بل أنه لا يوجد ما يمكن أن يسمى بالموقف الثورى فى الولايات المتحدة إلا فى الفانتازيات الرومانسية عند عدد ضئيل جداً من الناس .. ومن ثم فإن إستخدام الرسائل الثورية فى الأوضاع اللاثورية محض مغامرة وإدعاء .

هل يوجد بديل ثالث؟ أنا أؤمن بهذا .. ورغم ضآلته إلا أنه سيطرح نفسه لآخر مرة فى الوقت الحالى ، وسيظل هذا البديل قائماً طالما لم يفقد المجتمع الأمريكى العناصر الأساسية للمجتمع الديمقراطى وطالما أن هناك فئة من الناس لم يتم إخصائهم عاطفياً ولم يتحولوا بعد إلى روبوتات ورجال منظمات داخل أمريكا .

عند الحديث عن البديل الثالث هذا فإن أول سؤال يجب أن نطرحه هو : ما حجم تلك الفئة التى لاتزال تحتفظ لنفسها بما يكفى من الإنسانية والجوهر الإنسانى والتقاليد الأمريكية على وجه الخصوص والتى يمكن مناشدتها عاطفياً وعقلياً؟

والسؤال هنا : هل يوجد عدد كبير من الأمريكيين سواء - المحافظين أو الراديكاليين - الذين يمكن أن تتحرك مشاعرهم لدرجة تدفعهم إلى حد الفعل ؟

أنا لا أزعم معرفة الإجابة على هذا السؤال ، ولا أظن أن أحداً يعرف إجابته .. ولكننى أعتقد من ملاحظاتى الخاصة أن هناك فرصة كبيرة لأن تكون هذه الفئة فى أمريكا ضخمة وجديرة بالإهتمام ، وليس المهم أن تكون على وعى كامل بالأخطار المحقة وبدائل الحل ، بل المهم هو إحساسها بالحقيقة وقدرتها على إدراك ما يستعصى على مشاعرها .

إن السبب الذى يمكن أن يحرك المحافظين والراديكاليين على حد سواء والذين هم على دراية بأخطار مجتمع (الآلة الضخمة) يكمن فى أن هذا هو التهديد الأعظم الذى يمس المصالح الحيوية لكل هؤلاء الذين لم يفتربوا .

ما لا يروق لى فى المجتمع المعاصر

هناك عدة أشياء لا تروق لى فى المجتمع المعاصر .. لذا من الصعب - بل وليس من الضرورى - البدء بشكوى محددة .. حيث من الواضح تماماً أن كل تلك الأشياء التى لاتروق لى ماهى إلا أوجه متباينة لبنية المجتمع الصناعى الحديث .. والتى تشكل فى مجملها مجموعة أعراض تعود إلى نفس جذور بنية المجتمع الصناعى الرأسمالى والسوفيتى.

أول الأشياء التى لاتروق لى أن كل شئ وكل شخص تقريباً أصبح معروضاً للبيع ، فلم تعد السلع والخدمات هى المعروضة للبيع بل الأفكار والفن والكتب والأشخاص والقناعات والإحساس وحتى الإبتسامة تحولت كلها لسلع ، ولذا تحول الإنسان بكل قدراته وإمكانياته إلى سلعة.

نتيجة لهذا أصبح هناك قلة قليلة من البشر يمكن الوثوق بهم ، وأنا لا أقصد بالضرورة هذا المعنى الفج لعدم الأمانة فى العمل أو الخداع فى العلاقات الشخصية بل أقصد معنى أكثر عمقا :

كيف أثق اليوم فى شخص معروض للبيع غداً ؟ وكيف لى أن أعرف فى من يجب أن أثق؟ بالتأكيد لا يوجد الكثير من الثقة ولكن مجرد محاولات لإستعادة الطمأنينة.

وبالطبع هذا يتماشى مع رأى القائل بأنه لم تعد هناك قناعات إلا عند قلة قليلة من البشر، ولا أقصد بكلمة (قناعات) الفكرة التى تظل مركزية ويمكن تبديلها بسهولة بل أقصد وجهة النظر المتأصلة فى خلق الفرد وشخصيته الكلية وبالتالى تحفزه على الفعل.

وهناك نقطة أخرى وثيقة الصلة بما سبق .. وهى أن الجيل القديم معنى إلى حد كبير بامتلاك شخصية محددة ومرتبطة بالنماذج التقليدية ومفتقرة للتكيف الناجح .. فى حين أن جيل الشباب لا يمتلك أى شخصية على الإطلاق .. ولا أقصد بذلك أنهم عديمو الأمانة بل على العكس ، فأحد المباحج القليلة فى عالمنا الحديث أن جزءاً كبيراً من جيل الشباب يتسم بالأمانة ، ولكن ما أقصده حقاً هو أن هؤلاء الشباب يعيشون، عقلياً وعاطفياً دون انخار شئ للمستقبل .. فهم يشبعون إحتياجاتهم على الفور .. ولاصبر لهم على التعلم وتحمل الإحباط ببساطة .. كما لا يوجد مركز بذخلهم ولا إحساس بالهوية فهم يعانون من التشكك فى أنفسهم وهويتهم وفى معنى الحياة.

وقال بعض علماء النفس عن هؤلاء الشباب المفتقرون للهوية أنهم أصحاب شخصية (بروتينية) متقلبة يجاهلون لأجل كل شئ وغير ملزمين بأى شئ. ولكن هذا أسلوب شاعرى للغاية فى مناقشة موضوع الإفتقار للهوية التى قال عنها B.F. skinner فى كتابه (هندسة الإنسان).. (أن كل إنسان يكون على ما هو عليه وفقاً لظروفه).

أيضاً لاتروق لى حالة الملل العام والإفتقار للبهجة .. فمعظم الناس يشعرون بالملل لأنهم ليسوا مهتمين بما يقومون به من عمل - ونظامنا الصناعى غير مهتم بعدم إهتمامهم بعملهم - لذا أصبح التطلع لمزيد من اللهو هو الحافز الوحيد والضرورى الذى يعوضهم عن ملل العمل .. ومع ذلك نجد أوقات الفراغ واللهو مملّة .. فكما تتحكم المؤسسات الصناعية فى أوقات العمل .. تتحكم أيضا التسلية الصناعية فى أوقات الفراغ.

يبحث البشر عن الإثارة والمتعة بدلا من البهجة .. ويتطلعون إلى القوة والثروة وليس إلى التطور والنماء فهم يريدون إمتلاك الكثير ، وإستخدام الكثير بدلا من أن يكون جواهرهم هو الكثير .. لذا نجد إنجذابهم للموت ولكل ما هو ألى أقوى من إنجذابهم للحياة والعمليات الحية .. ولقد سميت الإنجذاب لكل ما هو غير حى بـ (النيكروفيليا) والانجذاب لكل ما هو حى بـ (البيوفيليا) مستخدما كلمات أونا مونو Miguel de unamuno.

وعلى الرغم من التركيز الشديد على المتع الحسية إلا أن مجتمعنا يفرز النيكروفيليا بدرجة أكبر من البيوفيليا (حب الحياة) وكل هذا يؤدى إلى الإحساس بملل فظيع يتم التعويض عنه سطحيا بمحفزات يجب أن تتغير باستمرار .. حيث أن هناك حقيقة بيولوجية تفيد بأن الحافز المتكرر السطحى يتحول أجلا أو عاجلا إلى حافز ممل ورتيب.

وأكثر مالا يروق لى ملخص فى تصوير الميثولوجيا الإغريقية (للعصر الحديدي) الذى عاصره الإغريق ، وتناوله الشاعر (Hesiod) هسيودوس فى قصيدته إيرجا Erga:

تزداد الأجيال سوءا كلما تعاقبت ،

وسياتى وقت تتعاطم فيه شرورهم

.. حيث سيعبدون القوة

.. ويصبح بطشهم عدلا

.. ويكفون عن تبجيل الخير

وفى النهاية عندما لا يغضب البشر من الأثام.

أو يشعرون بالعار فى حضرة البؤس

.. فان زيوس سيدمرهم .

.. ومع ذلك هناك ما يمكن حدوثه

.. إذا نهض عامة الشعب وأطاحوا بحكامهم الظالمين

ولا أستطيع أن أختتم حديثي دون أن أقول إننى بالرغم من هذا لست يائسا ، فنحن فى وسط مرحلة يمكن فيها للعديد من الناس أن يبدأوا فى التخلّى عن أوهامهم. وكما قال ماركس ذات مرة (إن التخلّى عن الأوهام هو الشرط الأساسى للتخلّى عن الظروف التى تتطلب أوهاما).

(٢)

تبينة عن أونا مونو

البعض يؤمن بالإنسان وفي الإنسان ومن أجل الإنسان
* أؤمن أن وحدة الإنسان على نقيض الكائنات الحية الأخرى منبثقة من واقع أنه يمثل الحياة المدركة لذاتها ، فهو مدرك لنفسه ، ول مستقبله الذى هو الموت ، ولضآلته وعجزه ، وهو على دراية بالآخر كآخر ، والإنسان خاضع للطبيعة وقوانينها حتى لو تجاوزها بفكره.
* أؤمن أن الإنسان هو نتاج التطور الطبيعى الناشئ عن الصراع بين كونه سجين للطبيعة ومنعزل عنها ، وبين إحتياجه لإيجاد وحدة وتناغم معها.
* أؤمن أن طبيعة الإنسان هى تناقض متأصل فى ظروف الوجود الانسانى ، وهذا التناقض يتطلب البحث عن حلول تخلق بنورها متناقضات جديدة وبالتالي تحتاج إلى الاستمرار فى البحث عن حلول.
* أؤمن أن كل الحلول الخاصة بهذه التناقضات يمكنها بالفعل أن تفى بالشروط اللازمة لمساعدة الإنسان فى قهر إحساسه بالعزلة وتحقيق الإحساس بالتوافق والإتحاد والإنتماء .
* أؤمن أن فى كل الحلول الخاصة بهذه التناقضات يستطيع الإنسان أن يختار بين إحتمالين .. التقدم للأمام أو الارتداد للخلف ، هذه الاختيارات تترجم غالباً إلى أفعال محددة . تهدف إلى الارتداد أو إلى تطوير الإنسانية التى بداخل كل فرد منا .
* أؤمن أن البديل الأساسى للإنسان هو أن يختار بين الحياة والموت ، بين القدرة الإبداعية والعنف الهدام ، بين الواقع والخيال ، بين الموضوعية والتعصب ، بين الاستقلال والسيطرة.
* أؤمن أن المرء يمكنه أن ينسب للحياة دلالة الميلاد المستمر والتطور المتواصل .
* أؤمن أن المرء يمكنه أن ينسب للموت دلالة التكرار المستمر وتعطيل النمو.

* أومن أن اختيار الإنسان للحل الإرتدادى هو محاولة لإيجاد وحدة يحبر بها نفسه من وطأة الوحدة والشك ، ويشوه بها كل تلك الأشياء التى تجعل منه إنساناً وتعذبه.

والإتجاه الارتدادى يتجلى فى ثلاث ظواهر - مجتمعة أو منفصلة - وهى النيكروفيليا (حب الموت) - النرجسية - تكافل غشيان المحارم.

وتعنى النيكروفيليا حب كل ما هو عنيف ومدمر ، الرغبة فى القتل ، عبادة القوة ، الانجذاب للموت والانتحار والسادية ، الرغبة فى تحويل كل ما هو عضوى إلى ما هو غير عضوى . والشخص النيكروفيلى يفتقد إلى الصفات الضرورية للإبداع . وفى ظل عجزه يجد أن التدمير سهل وبسيط لأنه يخدم صفة واحدة فقط ألا وهى القوة.

والنرجسية تعنى أن يكف المرء عن الإهتمام الحقيقى والأصيل بالعالم الخارجى ونجده بدلاً من ذلك يرتبط ارتباطاً شديداً بالذات أو بمجموعته أو عشيرته أو نبيذته أو أمته أو جنسه .. إلخ . وينتهى ذلك إلى تحريف خطير جداً فى الإحتكام للمنطق . وعموماً فإن الرغبات النرجسية تحتاج للإشباع كضرورة للتعويض عن الفقر الثقافى والمادى.

وتكافل المحارم يعنى ميل الفرد أن يبقى مرتبطاً بالأم أو مايعادلها (الدم - العشيرة - العائلة) ليهرب من عبء المسؤولية والحرية والمعرفة وأن يحظى بالحب والرعاية فى حالة من التبعية المؤكدة يتوقف الفرد فى مقابلها عن تطوره الإنسانى.

* أومن أنه يمكن للإنسان باختياره التقدمى إيجاد وحدة جديدة من خلال التطور الكامل لكل قوته الإنسانية والتى تظهر فى ثلاث إتجاهات - مجتمعة أو منفصلة - : البيوفيليا (حب الحياة) ، وحب الإنسانية والطبيعة ، وحب الإستقلال والحرية.

* أومن أن الحب هو المفتاح الأساسى لنمو الإنسان . الحب والإتحاد بشخص ما أو شئ ما خارج ذات المرء ، الإتحاد الذى يسمح للمرء بأن يدخل فى علاقة مع آخرين وأن يشعر بمشاعرهم ، بدون تقييد الإحساس بالتكامل والإستقلال . والحب ذو إتجاهات إنتاجية ولذلك من الضرورى أن يصاحبه فى نفس الوقت الإهتمام والمسؤولية والاحترام والمعرفة بهدف الإتحاد.

* أومن أن تجربة الحب هى أكثر الأفعال الإنسانية التى تمنع للإنسان البهجة ، والتى تكون بلا معنى إذا اعتبرت مسلكاً جزئياً ، مثلها فى ذلك مثل التفكير.

* أومن بضرورة التحرر من الروابط الداخلية والخارجية كشرط أولى لتكون لدينا القدرة على حرية الإبداع والبناء والرغبة فى المعرفة.. إلخ ، ولكى يكون الفرد قادراً على أن يصبح

حراً وفعالاً ومستولاً.

* أؤمن أن الحرية هي القدرة على اتباع صوت العقل والمعرفة ، وليس صوت العواطف اللاعقلانية ، هي الخلاص الذي يجعل الإنسان حراً وهي التي تضعه على الطريق الصحيح لاستخدامه سماته العقلية وفهم العالم بدوره فيه بموضوعية.

* أؤمن أن الصراع من أجل الحرية ليس له عموماً إلا معنى واحد وهو الصراع ضد السلطة التي تستغل وتقهر إرادة الفرد . واليوم يجب أن يكون الصراع من أجل الحرية معناه تحرير أنفسنا فردياً وجماعياً من السلطة التي نخضع لها بكامل إرادتنا ، وتحرير أنفسنا من القوى الداخلية التي تحتم علينا هذا الخضوع لأننا عاجزين عن تحمل الحرية.

* أؤمن أن الحرية لاينسب إليها دائماً إننا نملك أو لا نملك ، وإحتمال أن هناك حقيقة واحدة فقط : هي فعل تحرير أنفسنا من خلال عملية استخدام الاختيارات . وكل خطوة يزداد الإنسان فيها نضوجاً في الحياة تزداد قدرته على اختيار البدائل الحرة.

* أؤمن أن حرية الاختيار ليست متساوية دائماً لكل الناس في كل وقت ، الإنسان ذو الاتجاهات النيكروفييلية العالية أو النرجسي أو المتعلق بتكافل غشيان المحارم لا يختار إلا الحل الارتدادى . والإنسان الحر ، المتحرر من الروابط اللاعقلانية لا يمكن أن يكون إختياره ارتدادى.

* أؤمن أن مشكلة حرية الاختيار توجد فقط للإنسان ذو الاتجاهات المتباينة . كما أن حريته مشروطة دائماً بالرغبات اللاواعية والتبريرات المرضية.

* أؤمن أنه لا يوجد من يستطيع أن يحمى أخاه الإنسان بصنع اختياراً له . ولكى يساعده يمكنه أن يشير له بالبدائل الممكنة بحب وإخلاص دون عاطفة أو وهم . إن المعرفة والدراية بالبدائل المتحررة يمكن أن توقظ في الفرد كل الطاقات الدفينة وأن تضعه على طريق اختيار الحياة بدلاً من الموت.

* أؤمن أن المرء يشعر بالمساواة عندما يكشف ذاته بالكامل ، وعندما يدرك أنه مساو للآخرين ومماثل لهم . كل فرد يحمل بداخله الإنسانية ، فالشروط الإنسانية فريدة ومتساوية لكل الناس ، بالرغم من الاختلافات الحتمية في الذكاء والموهبة واللون والطول.

* أؤمن أن المساواة بين الناس يجب تذكرها ، حتى لا يصبح المرء أداة للآخرين.

* أؤمن أن المؤاخاة هي حب موجه من الإنسان إلى أخيه الإنسان ، ولكن ستظل هذه الكلمة بلا معنى حتى تستأصل كل الروابط الخاصة بغشيان المحارم التي تحرم المرء من أن

يكون قادراً على الحكم بموضوعية على أحبه الانسان.

* أومن أنه إذا لم يكن الفرد فى طريقه لتجاوز مجتمعه وتحديد أى الطرق التى تعيق تطور القوة الكامنة داخله ، فإنه ان يستطيع أن يتصل اتصالاً حميماً مع إنسانيته . وإذا كانت القيم المشوهة للتأبوهات والتقييدات تبدو طبيعية بالنسبة له ، فهذه إشارة واضحة بأنه لا يستطيع أن يعرف طبيعة الإنسان معرفة حقيقية.

* أومن أن المجتمع فى حالة صراع دائم مع الإنسانية على الرغم من أنه يقوم بوظيفة المحفز والكابت فى آن واحد . ولكن عندما تتطابق أغراض المجتمع مع الأغراض الإنسانية فإنه يكف عن شل حركة الإنسان ويشجع سيطرته.

* أومن أنه على المرء أن يأمل فى إقامة مجتمع عاقل يستطيع فيه أن يكون قادراً على حب رفاقه ، وأن يكون قادراً على العمل والإبداع لتطوير موضوعيته وفكره الناجم عن إحساسه بذاته التى تعتمد على خبرة طاقته الإنتاجية.

* أومن أنه يجب على المرء أن يأمل فى الاستعادة الجماعية للصحة العقلية التى تتسم بالقدرة على الحب والإبداع وعلى تحرير الإنسان من إرتباطات المحارم بالعشيرة والأرض . وعلى الإحساس بالهوية المعتمدة على الخبرة التى يمتلكها الفرد كوسيلة وموضوع لقوته ، وبالقدرة على تأثير الحقيقة على المرء داخلياً وخارجياً وتطويرها للموضوعية والفكر.

* أومن أن عدداً كبيراً من الأفراد سيشعرون بالحاجة للتوحد والعمل مع آخرين يشاركونهم قلقهم ، حيث العالم أصبح يبدو لا عاقل ولا إنسانى.

* أومن أنه لا يجب على هؤلاء الناس نوى النوايا الطيبة أن يتوصلوا إلى تفسير الإنسانية للعالم فقط ولكن يجب عليهم أيضاً أن يشارروا إلى الطريق لعمل تحولات ممكنة . فالتفسير بلا أمل فى التغيير يعتبر بلا فائدة ، والتغيير بلا تفسير مبدئى هو تغيير أعمى.

* أومن أن الفهم والإدراك الممكن للعالم الذى يمكن أن يكون فيه الإنسان كثيراً حتى لو كان يمتلك القليل . عالم لا يكون فيه الإستهلاك هو الدافع المسيطر للوجود . عالم يكون فيه الإنسان هو الغاية الأولى والأخيرة . عالم يستطيع فيه الإنسان إيجاد طريقة تعطى لحياته هدفاً كما تعطيه أيضاً القوة ليعيش حراً دون أوهام.

قلب العالم

محمد عبد العظيم علي

أختلس النظرات إليها أثناء حديثي مع الصديق . تتعافز هنا وهناك بين الحضور رغم بطنها
الأخذ في التكرير . أين هو؟

«بيدو أننا لن نجد مكانا للجلوس»

«أقترح أن نقف مكاننا هنا».

بعضهم احتل كراسي بجوار خشبة العازفين ثم ورائهم فوقها . أصبح كعزف في صالون
خاص . يدخل عازف الكمان ويقف في منتصف المساحة المخصصة له على الخشبة ، ويجلس
العازفة خلف البيانو ، أكتشف أنها تحتل الكرسي الظاهر خلفهما بين حامل النوتة وهيكال البيانو.
أعرف أن التوقف عن تخيل المؤامرة مستحيل وأنت متضغط في مكانك لنصف الحفل على الأقل
تنتظر لحملك المسروق ، تكتمل الخيوط وتتغزل حول عنقك عندما يقرر العازف أن يبدأ مخالفا
البرنامج بطقطوقة «يمامة بيضا» . مرة أخرى هي وأنا و (سيد درويش) . أتذكره وهو مغن شاب
بعد يوم واحد من زواجها . شعور ظل ينمو من يومها بأن هذا اللحن عنها . يأتيني صوته الآن مرة
ثانية، ولكن اللحن أكثر شجنا .. أهـ.. كبرت يا شيخ (سيد).

صاحبها لم يأت، تركها وحيدة بمواجهتي على الكرسي الرواق المزدهم الدافئ جاهد للسيطرة
على عواطفه وهو يراها تضم طرفي معطفها الشتوي وتعقد ذراعيها على المتكور بيطنها، تحضن
ساقها أختها . الرواق لم يحتمل فراح يتمايل شجنا ، اهتزت رؤوس الناس كئن النغم يحركها،
خشب الأرضية تحت السجادة المهمة رسل لقدمي رسالة تساؤل : هل ما زلت...؟

